RODICA FRENȚIU

LIMBAJUL POETIC –
ACT CREATOR ȘI *ACTUALITATE CULTURALĂ*

MODELUL CULTURAL JAPONEZ

EDIȚIA A II-A, REVĂZUTĂ ȘI ADĂUGITĂ

RODICA FRENȚIU

LIMBAJUL POETIC – *ACT CREATOR* ȘI *ACTUALITATE CULTURALĂ*

MODELUL CULTURAL JAPONEZ

EDIȚIA A II-A, REVĂZUTĂ ȘI ADĂUGITĂ

PRESA UNIVERSITARĂ CLUJEANĂ

2017

Referenţi ştiinţifici:

Professor Fumito Shimizu

Graduate School of Law and Letters
Dept. Of Humanities, Faculty of Law and Letters
National University Corporation Ehime University, Japan

Associate Professor Shino Takahashi

Institute for International Relations /
Center for International Education
National University Corporation Ehime University, Japan

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României

FRENȚIU, RODICA

Limbajul poetic – act creator şi actualitate culturală : modelul cultural japonez / Rodica Frenţiu. - Ed. a 2-a, rev. şi adăug. - Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană, 2017

Conține bibliografie; ISBN 978-606-37-0127-6

008

© 2017 Autoarea volumului. Toate drepturile rezervate. Reproducerea integrală sau parţială a textului, prin orice mijloace, fără acordul autoarei, este interzisă şi se pedepseşte conform legii.

Universitatea Babeş-Bolyai
Presa Universitară Clujeană
Director: Codruţa Săcelean
Str. Hasdeu nr. 51
400371 Cluj-Napoca, România
Tel./fax: (+40)-264-597.401
E-mail: editura@editura.ubbcluj.ro
http://www.editura.ubbcluj.ro/

Cuprins

În loc de *prefaţă* 7

Argument 13

1. Lingvistică. Poetică. Semiotică culturală:
„actualitatea" culturii în limba / literatura japoneză.....15
1.1. Limbă şi cod cultural: modelul cultural japonez 15
1.2. *Ars memoriae:* istoria literară japoneză
ca memorie culturală aplicată 25
1.3. Semiotica culturii în analiza lingvistică.....38
1.3.1. Interjecţiile/ onomatopeele şi uimirea în faţa lumii:
o privire contrastivă în limbile română și japoneză 38
1.3.2. Idiomurile ca „texte culturale" 54
1.4. Poetică şi semiotică culturală:
recuperarea interactivă a modelului lumii nipon.....65
1.4.1. Între dialogicul narativ și monologicul poetic:
discurul epistolar la Murasaki Shikibu, *Povestea lui Genji* 65
1.4.2. Coerenţa textuală în poemul *haiku* 78
1.4.3. Mecanismele stereoscopice ale naraţiunii 87
1.4.4. Intertextualitatea ca indice polifonic.....98
1.4.5. Arhitectura lingvistică a unei matrici culturale.....111
1.4.5.1. Yasunari Kawabata în căutarea *cuvântului perfect* 111
1.4.5.2. Literatura japoneză în vremuri revoluţionare:
Haruki Murakami în căutarea *frazei perfecte*.....124
1.5. „Actualitatea" culturii în limbă şi problematica
transferului cultural între literaritate şi literalitate.....137
1.5.1. Traducerea: posibilităţi şi limite. Problematica transferului
cultural în traducerile literare din limba japoneză 137

1.5.2. Limbă şi cod cultural:
traducerea între literaritate şi literalitate 142
1.6. Dincolo de graniţe lingvistice:
poezia vizuală la confluenţa dintre Orient şi Occident.....151
1.7. *Chūshingura* într-o variantă românească: *Signa propria*
şi *signa translata* în Gheorghe Băgulescu, *Suflet japonez* (1937).....164

2. Poetica şi semiotica culturală în exploatarea
discursului publicitar japonez: de la *Nihonjinron* la *Kawaiiron* 177
2.1. „Automodelarea" culturii şi rezonanţa ideologică:
complicitatea între e*thos* şi *pathos* în discursul publicitar japonez.....177
2.2. Argument pentru „glocalizare": *Japonia pentru lume*
în mesajul publicitar gastronomic japonez.....197
2.3. Identitate culturală şi naţională:
artefact *mitologizant* în mass-media japoneză.....207

3. Semiotica culturală şi arta caligrafiei: caligrafia japoneză –
Imago Mundi şi cunoaştere metafizică 213

Referinţe bibliografice.....235

În loc de prefață

Shōnen oiyasuku, gaku narigatashi; issun no kōin karonzu bekarazu. (Youth passes swiftly, and learning is difficult to attain; not a moment's light should be wasted.)

Zhu Xi (1130-1200)

Limba, fenomen spiritual şi fapt cultural manifestat în istorie, concretizează în vorbire tradițiile vorbitorilor unei comunități lingvistice. Cuvântul, dintr-un material mort, se transformă într-un „reflex spiritual" în care pulsează viața vorbitorilor, iar limba devine mărturia ce probează „dezvoltarea" unei tradiții, dinamica creată evidențiind tocmai „interdependența" între „dezvoltarea" limbii şi aceea a culturii şi civilizației. Dar limba, ca produs cultural, evoluează ca orice alt fapt de cultură şi schimbările ce apar nu sunt altceva decât *obiectivarea istorică a creativității*, înțelese dintr-o perspectivă culturală. Or, aici intervine semiotica culturii, ca ramură a semioticii generale, şi argumentează felul în care limbajul ocupă o poziție specială în cadrul culturii, printre variatele procese de semioză pe care omul este capabil să le genereze.

Încercarea de înțelegere a semiozei ce guvernează limbile naturale a dus, astfel, la aprofundarea problematicii legate de aspectele regulilor ce „guvernează" o limbă, alături de aspectele care „schimbă" sau „creează" regulile în limbile respective. Este eliminată, în felul acesta, clasificarea în limbi « logice », « alogice » sau « ilogice », făcându-se loc perspectivei de interpretare potrivit căreia, în unele limbi, un cod este mai mult sau mai puțin proeminent decât în altele, după cum, într-o limbă, o funcție poate prevala în fața alteia, fără să rezulte însă de aici vreo poziționare valorică de orice fel. Roland Barthes, spre exemplu, identifică tiparul „vidului" ca temă recurentă în configurarea universului spiritual nipon, rezultatul cercetării semioticianului francez fiind reluat şi valorificat ulterior de către Yoshihiko Ikegami la un nivel teoretic al cercetării semiotice culturale. Examinând, la rândul său, cultura şi limba japoneză ca mecanisme semiotice, cercetătorul japonez recunoaşte prezența aceluiaşi model al „centrului gol", identificat de Roland Barthes în diferite compartimente ale culturii, nu numai la nivelul diverselor manifestări

culturale, ci şi la cel al limbii. În sprijinul identificării tiparului amintit sunt invocate caracteristicile limbii japoneze ce manifestă o tendinţă puternic orientată înspre articularea vagă şi o înaltă dependenţă de context, Yoshihiko Ikegami interpretând acest model al „centrului gol" ca o „structură omologică" inerentă culturii şi, implicit, limbii japoneze.

Iniţial, termenul de „omologie" a fost definit de ştiinţele naturii ca similaritate de structură identificată în obiecte sau sfere total diferite, omologia fiind înţeleasă în accepţiunea de implicaţie a unei relaţii genetice, în care A şi B sunt puse într-o relaţie de omologie cu C şi D, întrucât originea lor este comună. În semiotica culturii însă, noţiunea de „omologie" este folosită mai degrabă în accepţiunea de structură, deşi pare să valorifice şi conotaţia de implicaţie a unei relaţii genetice, întrucât cultura se bazează, în cele din urmă, pe activitatea semiotică integratoare a omului, în care limbajul ca activitate semiotică creatoare de sens ocupă un loc extrem de important. Acceptând că nu numai limba şi cultura funcţionează, în egală măsură, după un mecanism semiotic destul de puternic, dar şi că examinarea uneia şi aceleiaşi culturi conduce la evidenţierea faptului că modelul lumii propus de o anume spiritualitate poate conţine o complexă ierarhie de structuri codificatoare, considerăm că fenomenul *ambiguităţii* manifestat în limba şi cultura japoneză ar putea deveni un exemplu justificator pentru un caz de omologie, iar tiparul „centrului gol" identificat de Roland Barthes ar fi doar una din consecinţele sale.

Identitatea unui grup sau a unei naţiuni şi toate reprezentările culturale ce converg în a identifica unicitatea şi particularitatea acestora se constituie însă într-o memorie culturală care ajută grupul nu numai să modeleze o identitate colectivă şi naţională, ci şi să devină „vizibilă" pentru ea însăşi şi pentru ceilalţi. Amintind de cultul morţilor din folclorul japonez, bazat pe un proces „ordonat" de uitare, care cere ca „cel plecat" să fie uitat „cu grijă", istoria literară japoneză, la rândul său, poate fi supusă unei analize de tip hermeneutic şi de semiotică culturală. Întrucât una din semnificaţiile lui „a-ţi aminti" presupune şi „a face ceva", a devenit extrem de interesantă explorarea acestui tip particular de memorie ce arhivează patrimoniul literar japonez, prin a cărui mediere se încearcă amintirea trecutului şi înţelegerea istoriei.

Având, în continuare, ca punct de pornire cadrul teoretic oferit de lingvistica integrală fundamentată de Eugeniu Coşeriu şi de contribuţiile speciale aduse în domeniul semioticii culturii de Yoshihiko Ikegami, atenţia noastră se orientează înspre studii comparative/constrative dedicate interjecţiilor/onomatopeelor şi expresiilor idiomatice din limbile română şi japoneză, ce încearcă să evidenţieze şi să probeze că aceste fapte de limbă sunt, la

rândul lor, „acte de creație" lingvistică devenite tradiție, definitorii pentru „caracterul" unei limbi. Folosind un material ilustrativ oferit de limbile română şi japoneză, cercetarea noastră se va focaliza asupra relevării felului în care interjecția/onomatopeea, „cuvânt mimetic" sau „non-cuvânt", ca structură particulară ce ţinteşte filosofia limbajului, şi expresia idiomatică sau „discursul repetat", ca sintagmă complexă, constituită dintr-o rețea de relații de tip lexical şi gramatical, ce urmează norme proprii, diferite de cele ale tehnicii libere, pentru constituirea sensului determinat sau completat de contextul cultural, exprimă, poate mai mult decât o face cuvântul lexematic propriu-zis, condiționarea limbajului prin „lucruri" şi prin „cunoaşterea despre lucruri".

Iar dacă limba este un „text cultural", în această varietate de semioză lingvistică elaborată de om, cel mai tipic comportament bazat pe „schimbare/modificare de reguli" sau „creare de reguli" este redat, fără îndoială, de limbajul poetic. Propunem, pentru început, o dezbatere pe tema discursului epistolar ca tehnică narativă, în romanul japonez *Povestea lui Genji* (*Genji monogatari*), semnat de Murasaki Shikibu şi apărut în jurul anului 1008, în tentativa de a evidenția rolul de liant al acestuia între registrul dialogic al narațiunii şi cel monologic al poemului *waka* folosite în text. Atenția noastră se îndreaptă apoi asupra poemului *haiku*, considerat de poetica japoneză esența „limbajului pasiunii şi al emoției", sau asupra unor texte narative fundamentale ale literaturii japoneze moderne şi contemporane. Încercând o abordare a poemului *haiku* folosind instrumentarul oferit de analiza textului (coerență, coeziune etc.), se pot recunoaşte în trăsăturile evidențiate de acesta nu numai caracteristicile limbii japoneze, ce poartă marca ambiguității, devenind, drept consecință, puternic dependentă de context, ci şi cele ale culturii japoneze, adânc impregnate de filosofia budismului Zen. Limba şi cultura au creat, prin urmare, cadrul favorabil naşterii unui gen artistic ca *haiku*-ul, formula poetică a cărei scurtime ar garanta perfecțiunea formală şi a cărei simplitate ar sta mărturie pentru profunzime, izbutind, în acest fel, să împlinească un dublu mit: cel al formei clasice, ce face din concizie o probă a artei şi cel romantic, ce acordă întâietate adevărului exprimat prin/de improvizație. Supunând analizei, din aceeaşi perspectivă aflată la conjuncția dintre lingvistică, poetică şi semiotica culturii, câteva texte narative, încercăm să argumentăm că mecanismele stereoscopice sau intertextualitatea ca indice polifonic la Mori Ōgai (1862-1922), căutarea *cuvântului perfect* la Yasunari Kawabata (1899-1972) sau a *frazei perfecte* la Haruki Murakami (n.1949) constituie „nucleele tari" ale procesului naşterii şi dezvoltării romanului japonez modern şi postmodern.

Dar, în lumea informației instantanee şi a comunicației electronice de azi, riscând temerar apropieri de noi orizonturi ale cunoaşterii, munca de traducător a devenit, la rândul ei, o necesitate: *Transferre necesse est*. Lumea lui *între*, respectiv *între* limbi, *între* profesii şi discipline stabilite, *între* culturi, face ca traducerea să nu mai fie drumul înspre un unic ţărm, dinspre o ţară străină şi îndepărtată înspre o alta, ci un proces dinamic, ce implică adaptări din mers şi o constantă reorientare înspre diverşi parteneri din culturi, ce par, de altfel, să se apropie unele de altele, în anii ce vin, din ce în mai mult. Definită ca un schimb cultural, traducerea este „medierea" dintre pluralitatea culturilor şi unitatea umanității. Când este vorba însă de traduceri din limbi mult îndepărtate geografic şi când se manifestă, inevitabil, un aparent „hiat" între cele două culturi, conotațiile constituie, în mod particular, o problemă majoră pentru traducător, iar fidelitatea presupune, în acest caz, nu numai o adecvare „asimptotică" a textului-țintă la textul-sursă, prin „inventivitate" şi „creativitate", ci şi o hermeneutică corespunzătoare, în litera şi spiritul textului. Majoritatea traducătorilor cred că este suficient să acorde atenție vocabularului şi gramaticii implicate de textul respectiv, după care textul va avea grijă de el însuşi. Or, în căutarea sensului global al textului, nu doar semnificația de bază a cuvintelor şi sintaxa propozițiilor, frazelor şi enunțurilor trebuie avute în vedere ca fiind de maximă importanță, ci şi problematica ridicată de contextul cultural. I se cere, aşadar, traducătorului să-şi facă, mai întâi, o imagine cât mai exactă a felului de a gândi şi simți al culturilor şi civilizațiilor care corespund limbilor între care el „mijloceşte schimburi", fără înțelegerea acelor elemente ultime, ireductibile, atomi de semnificație pe care metoda „câmpurilor semantice" le izolează în lexicul unei limbi, fără conştientizarea singularității fiecărei culturi şi civilizații ce impregnează limbile, individualizându-le, actul traducerii neputând cunoaşte izbândă în încercarea sa. Traducerea este, în felul acesta, în egală măsură, o operație lingvistică şi culturală, întrucât un text nu se reduce numai la expresia sa lingvistică, ci este produsul unui întreg context cultural, a cărui textură este făcută lizibilă de către traducător, printr-un gest creator. Iar sensul nu este un dat, ci el trebuie construit, creat, respectând geniul fiecărei limbi, al culturii fiecărui popor. Efort de benedictin, actul traducerii este unul al răbdării şi al umilinței, aşezat sub semnul provizoratului şi al permanenței. Servind umanitatea, actul traducerii nu-i modifică însă diversitatea. Iar traducătorul, interpret, co-autor şi re-creator, deşi conştient că idealul traducerii perfecte nu va putea fi niciodată atins, dar străduindu-se să elimine într-o măsură cât mai mare procentul de eroare, în reconcilierea cu o pierdere, cunoaşte şi el, în cele din urmă, bucuria/plăcerea misiunii de a traduce.

Alături de gestul traducerii, poate trece însă dincolo de granițe culturale şi arta poetică promovată de „noua poezie" apărută în a doua jumătate a secolului al XX-lea, cunoscută sub denumirea de *concrete poetry* sau *poezia vizuală*. Globalizând posibilitățile de expresie şi comunicare ale poeziei, formula poetică „verbivocovizuală" se oferă ca un model teoretic ce redefineşte deja stabilitele moduri de producere şi receptare ale textului poetic, propunând un model experiențial-expresiv ce lărgeşte informațiile despre materialitatea limbajului. Vom supune analizei câteva exemple de poeme vizuale (în limbile portugheză, franceză şi japoneză) încercând să demonstrăm că două universuri culturale aparent extrem de diferite, ce folosesc în scrierea lor semne arbitrare (Occidentul) sau semne pictural-semnificaționale (Extremul-Orient), s-ar putea întâlni undeva dincolo de granițele lingvistice prin formula *poeziei vizuale*, a cărei poetică ar putea naşte, în final, „poezia universală comună", guvernată, din punct de vedere semiotic, de reguli inovatoare. Rezultatul prezentei analize, făcute dintr-o perspectivă interdisciplinară ce alătură metoda lingvistico-semantică cu cea a semioticii culturale şi istoria artei, s-ar materializa, în perimetrul modelului lumii propus de poezia vizuală, în recuperarea tiparului recurent pe care l-am numi *linia în mişcare*.

Convins că arta oricărei națiuni care, la izvoarele ei, este de obicei națională, devine universală prin efectele ei, şi găsind o paralelă între viața personală şi istoria/cultura japoneză, ataşatul militar şi ministrul plenipotențiar al României în Japonia, între anii 1935-1939 şi 1940-1943, generalul Gheorghe Băgulescu a încercat să apropie publicul românesc de ceea ce face ca japonezul să fie... japonez, publicând trilogia *Suflet japonez*, în 1937, unde tratează, pentru întâia oară în limba română, o temă generată de legenda japoneză (*chūshingura*) a celor 47 de *rōnin*-i (samurai fără stăpân), ce-şi pun capăt zilelor după ce-şi răzbună stăpânul condamnat la moarte prin uneltiri viclene. În încercarea de recuperare a unui sens ultim (dacă există), printr-o analiză hermeneutică a sensurilor primare (*signa propria*) şi secundare (*signa translata*), analizăm coeziunea unității narative în acest roman istoric celebru în epocă, dar intrat azi în uitare, problematizând dacă textul narativ, apărut cu câteva decenii înaintea celebrului *Shogun* al lui James Clavell (1975), a reuşit să depăşească situațiile-şablon, pentru a crea un spațiu literar propriu.

Un alt domeniu de cercetare cu rezultate extrem de interesante pentru înțelegerea postmodernității japoneze, pentru a cărui explorare folosim acelaşi instrumentar oferit de poetică şi semiotica culturală, este, fără îndoială, discursul publicitar japonez. Publicitatea, ca tip de discurs ce activează o comunicare persuasivă, încearcă, printre altele, şi reluarea conceptelor devenite puncte „nevralgice" ale vremurilor contemporane globalizatoare,

precum „identitate națională" şi „japonez", fapt amintind de un curent ce-a debutat, de altfel, în perioada Meiji (1868-1912) şi care-a cunoscut apogeul în anii '70-'80 ai secolului al XX-lea, cunoscut sub denumirea de *Nihonjinron* sau „dezbaterea asupra *niponicității*". Discursul despre „niponicitate" (*Nihonjinron*), ce-a traversat un întreg secol încercând să definească conceptele de <japonez> şi <Japonia>, oarecum din perspectiva... eternității, va fi reformulat şi înlocuit de vremurile actuale, pline de schimbări rapide, de crize şi reorientări, prin discursul despre „drăgălăşenia" japoneză (*kawaiiron*), în care „japonez" şi „Japonia" sunt termeni ce-şi ataşează, poate de prea multe ori, adjectivul „kawaii" (‚drăguț, drăgălaş'). Recunoscând existența unei gramatici a manierelor foarte variate de a locui în lume, cercetarea încearcă să probeze, din perspectiva semioticii culturale, identitatea culturală şi națională ca artefact mitologizant în mass-media japoneză de la începutul secolului al XXI-lea, rezultat prin crearea unor modele simbolice de profunzime ale culturii. Vor fi supuse, aşadar, atenției, grupate în perechi binare, nu numai auto-descrierile japoneze, ci şi interpretările occidentale, care au oscilat întotdeauna între integrarea Japoniei în cultura asiatică şi izolarea sa ca un caz particular şi unic în lume.

Iar când totul ne apare ca având o semnificație, indiferent dacă este vorba despre un obiect, un poem sau un exercițiu caligrafic, acesta devine, în final, un text cultural pentru a cărui înțelegere suntem obligați *să ştim cum să-l citim*. Imagini vizuale şi verbale, spre exemplu, caligrafia japoneză şi icoana bizantină îşi pot revendica, neîndoielnic, anumite puncte de contact. Renunțând la principiul reprezentării structurii vizibile a lumii, acestea se metamorfozează în căi-mărturii şi mijloace spiritual-metafizice care revelează absolutul. „Pictură spirituală" sau „imagine sacră", epifanii ale unei lumi ascunse sub vălul misterului şi al unei comuniuni mistice, caligrafia japoneză şi icoana bizantină se deschid unei permanente re-descoperiri. Pe de altă parte, însă, este extrem de provocatoare întrebarea dacă sensul global al acestor arte iconografice, interpretat dintr-o perspectivă hermeneutică şi de semiotică culturală, poate fi relevat instantaneu sau gradual, ca o percepție intuitivă a realității înlocuite iconic?!

Fluxul Japonia-Occident este unul vechi, cunoscând de-a lungul timpului nu numai felurite variații de intensitate, ci şi sincope. Influența exercitată de Japonia asupra lumii şi, invers, efectele pe care le-a avut această modelare bidirecțională asupra modelului lumii japonez devin centrul de interes al volumului de față, ce abordează problematica modelului cultural nipon făcând apel atât la percepția populară asupra Japoniei, cât şi la cercetările ştiințifice, de natură lingvistică, poetică şi semiotic-culturală, japoneze şi occidentale.

Argument

> *Le texte, élément primaire et unité de base de la culture, devrait être considéré par rapport à elle comme un blocinanalasysable. Loin d'être succession, et combinaison, de signes (linguistiques), d'éléments discrèts donc, le texte serait pour la culture un signe global, doué de traits distinctifs, mais non divisibles en unités discrètes d'un rang inférieur.*
>
> Cesare Segre, *Culture et texte dans la pensée de Jurii Lotman*

Având ca punct de plecare două dintre coordonatele fiinţării în lume a omului, aceea a dorinţei de a trăi şi a supravieţui (v. Lotman 1974: 15), Şcoala de la Tartu definea cultura ca suma întregii informaţii neereditare, împreună cu mijloacele de organizare şi păstrare ale acesteia (cf. Lotman 1974: 12-19). Concepută static, cultura este, pe de o parte, un sintetizator de texte, pentru ca, văzută dinamic, să se constituie într-o potenţialitate, într-un dispozitiv care poate genera texte noi (v. Segre 1984: 4). Dar, pentru semioticieni, cultura nu este numai un text unic, căruia îi pot fi asimilate atât un ritual cât şi o capodoperă plastică sau o compoziţie muzicală, altfel spus, nu numai un efort uman, ci însăşi esenţa omului (cf. Cassirer 1994: 99). În această accepţiune, omul devine suma activităţilor sale, iar limbajul, arta, mitul, religia nu mai pot fi interpretate drept creaţii izolate, ci, unite prin relaţia comună a unei legături substanţiale (*vinculum functionale*), sunt percepute doar ca nenumărate forme şi manifestări a unei funcţii de bază ce trebuie căutată dincolo de acestea. Textul culturii este, în cele din urmă, „sinteza" unei viziuni a lumii, a modelului lumii, de aceea mesajul său este mult mai amplu decât semnificaţia sa „literală" (cf. Segre 1981: 6). Lumea este transformată, asimilată într-un text şi această „culturalizare" a ei permite două abordări opuse: *Lumea este text.* sau *Lumea nu este text.* (v. Lotman 1974: 23-25), în funcţie de antinomiile: noi/ceilalţi, interior/exterior, cultură/noncultură, ordine/haos (v. Segre 1981: 9).

Încercând să înţeleagă modul în care cultura a fost creată, menţinută şi dezvoltată (v. Ikegami 1991: 7) de către omul capabil să genereze cele mai

variate procese de semioză, semiotica culturală, ca ramură a semioticii generale, orientează cercetarea, în mod firesc, înspre limbaj, semnalând poziţia specială pe care acesta o ocupă în cadrul culturii. Recunoscând că, prin organizarea sa internă, reproduce schema structurală a limbii (cf. Lotman 1974: 20), cultura devine, printre altele, şi un mijloc particular de cunoaştere a limbii naturale a cărei suprastructură este. Semiotica culturală împreună cu semiotica lingvistică încearcă, în final, să recupereze modelul lumii configurat de om şi spiritul său de-a lungul istoriei. Semiotica culturii, oferind dominanta tipului de semioză caracteristic pentru o cultură particulară, devine cadrul adecvat de înţelegere şi interpretare pentru diferite texte culturale.

Or, considerând limba un „text cultural", în această varietate de semioză lingvistică de care este capabil omul, cel mai tipic comportament bazat pe „schimbare/modificare de reguli" sau „creare de reguli" (v. Ikegami 1991: 3) este redat, fără îndoială, de limbajul poetic. În felul acesta, pornind de la premisa că limbajul poetic este cel mai caracteristic aspect al semiozei umane ce implică limbajul, poetica, iar nu lingvistica, devine, fapt incontestabil, perspectiva de cercetare ce propune „modelul teoretic semiotic fundamental" (Ikegami 1991: 4).

1. Lingvistică. Poetică. Semiotică culturală: „actualitatea" culturii în limba/literatura japoneză

1.1. Limbă şi cod cultural: modelul cultural japonez

> *A fost odată un preot care, când cineva a încercat să-l lovească cu spada, a compus repede o poezie: „Lovind ca fulgerul cu spada, ai tăiat vântul de primăvară." Agresorul a fost înfricoşat şi a fugit, fără să-i mai ia viaţa.*
>
> Natsume Soseki, *Motanul are cuvântul*

Semiotica, ştiinţă apărută ca rezultat al întrepătrunderii investigaţiei filosofice şi logice cu cea lingvistică, este interesată de activităţile umane generatoare de sens, de capacitatea omului de a crea un univers semnificaţional. Cultura, interpretată drept un sistem de semne subordonat unor reguli de structură, a cunoscut şi ea o abordare semiotică (v. Ecole de Tartu: 1976), ale cărei rezultate s-au bucurat de o primire entuziastă din partea filosofilor culturii, antropologilor, poeticienilor.

În tentativa de a identifica mecanismul semiotic ce dă naştere unei dominante culturale (*dominant semiotic orientation*), semiotica culturii operează cu două noţiuni fundamentale: omologie şi tipologie (v. Ikegami 1991: 8).

La începutul secolului al XX-lea, Okakura Kakuzo, dorind să facă înţeleasă Occidentului spiritualitatea niponă, propunea drept cheie de descifrare a acesteia din urmă tiparul «căii» ceremoniei ceaiului, identificându-l ca motiv recurent în toate manifestările culturale japoneze. Imediat după încheierea celui de-al doilea război mondial, apărea pe continentul american o cercetare de antropologie culturală, cu o puternică amprentă ideologică, ce încerca penetrarea „misterului japonez" din perspectiva celui situat în afara arhipelagului nipon, Ruth Benedict propunând în *The Chrysanthemum and the Sword. Patterns of Japanese Culture*, carte apărută în 1946, două „tipare" prin care considera că ar putea fi interpretat şi înţeles paradoxul spiritului japonez, în care contrariile coexistă fără să provoace conflicte: „crizantema" şi „sabia".

Câteva decenii mai târziu, în anul 1970, Roland Barthes, într-un volum cu titlul *L'empire des signes*, dedicat în întregime investigaţiei asupra culturii japoneze din perspectiva semioticii culturale, punea această lume sub un alt semn, respectiv acela al centrului „gol":

> „La ville dont je parle (Tokyo) présente ce paradoxe preécieux: elle posède bien un centre, mais ce centre est vide. Toute la ville tourne autour d'un lieu à la fois interdit et indifférent, demeure masquée sous la verdure, défendue par des fossés d'eau, habitée par un empereur qu'on ne voit jamais, c'est à dire, à la lettre, par un ne sait qui." (Barthes 1970: 44-46)

> „On dirait qu'une technique séculaire permet au paysage ou au spectacle de se produire dans une pure significance, abrupte, vide, comme une cassure. Empire des Signes? Oui, si l'on entend que ces signes sont vides et que le rituel est sans dieu." (Barthes 1970: 145)

Rezultatul cercetării de acest tip efectuate de către semioticianul francez, concretizat în identificarea tiparului „vidului" ca temă recurentă în configurarea universului spiritual nipon, este reluat şi valorificat ulterior de către Yoshihiko Ikegami, la un nivel teoretic al cercetării semiotice culturale. Examinând, la rândul său, cultura şi limba japoneză ca mecanisme semiotice (v. Ikegami 1991: 16-17), cercetătorul amintit recunoaşte prezenţa aceluiaşi model al „centrului gol", identificat de Roland Barthes în diferite compartimente culturale, nu numai la nivelul diverselor manifestări culturale, ci şi la cel al limbii. În sprijinul identificării tiparului amintit sunt invocate caracteristicile limbii japoneze ce manifestă o tendinţă puternic orientată înspre articularea vagă şi o înaltă dependenţă de context, cercetătorul japonez interpretând acest model al „centrului gol" ca o „structură omologică", inerentă culturii şi, implicit, limbii japoneze.

Iniţial, termenul de „omologie" a fost definit de ştiinţele naturii (v. Ikegami 1991: 8) ca similaritate de structură identificată în obiecte sau sfere total diferite, omologia fiind înţeleasă în accepţiunea de implicaţie a unei relaţii genetice, în care A şi B sunt puse într-o relaţie de omologie cu C şi D, întrucât originea lor este comună. (Spre exemplu, în biologie, se afirmă că aripile cosaşului sunt omologe cu labele din faţă ale câinelui, despre care se notează că sunt omologe cu aripile vulturului.)

În semiotica culturii însă, noţiunea de „omologie" este folosită mai degrabă în accepţiunea de structură (cf. Ikegami 1989: 391), deşi pare să valorifice şi conotaţia de implicaţie a unei relaţii genetice, deoarece cultura se bazează, în cele din urmă, pe activitatea semiotică integratoare a omului, în care limbajul ca activitate semiotică creatoare de sens ocupă un loc important:

> „... culture seems to be based on an integrated semiotic activity of man and not just a conglomerate of the products of divergent kinds of semiotic enterprises in diverse facets of culture, disjointed from each other." (Ikegami 1991: 8-9)

Acceptând că nu numai limba şi cultura japoneză funcţionează, în egală măsură, după un mecanism semiotic destul de puternic (v. Ikegami 1991: 8-13), dar şi că examinarea uneia şi aceleiaşi culturi conduce la descoperirea faptului că modelul lumii propus de o anume spiritualitate poate conţine o complexă ierarhie de structuri codificatoare (cf. Lotman 1974: 26), credem ca fenomenul *ambiguităţii* manifestat în limba şi cultura japoneză ar putea deveni un exemplu justificator pentru un caz de omologie, iar tiparul „centrului gol" identificat de către Roland Barthes ar fi doar una din consecinţele sale.

Procesul semiotic în care este implicată fiinţa umană consideră ceva ca substitut sau înlocuitor a altceva, întrebuinţarea limbajului fiind în acest sens un caz particular de activitate semiotică. Încercarea de înţelegere a semiozei ce guvernează limbile naturale a dus la aprofundarea problematicii legate de aspectele regulilor ce guvernează o limbă (*rule-governed aspects*), alături de aspectele care schimbă (*rule-changing aspects*) sau creează regulile (*rule-creating aspects*) în limbile respective. Într-o asemenea ordine de idei, este eliminată clasificarea în limbi «logice», «alogice» sau «ilogice», făcându-se loc perspectivei de interpretare potrivit căreia, în unele limbi, un cod este mai mult sau mai puţin proeminent decât în altele, după cum, într-o limbă, o funcţie poate prevala în faţa alteia, fără să rezulte însă de aici vreo poziţionare valorică de orice fel.

Prima apreciere, o glumă sau o simplă scuză pentru a cuceri un teritoriu păgân, făcută de un occidental limbii japoneze îi aparţine misionarului iezuit Francis Xavier, ajuns în anul 1549, la Kagoshima, pentru care limba vorbită în arhipelagul nipon era „limba diavolului". În anul 1902, Chamberlain (apud Ikegami 1989: 394) considera limba japoneză ca o limbă „agramaticală", „impersonală", invocând drept argumente particularităţile limbii japoneze în care substantivul nu prezintă categoriile de gen şi număr, adjectivul nu are grad de comparaţie, iar verbul este lipsit de categoria gramaticală a persoanei.

Mai mult, subiectul, elementul sintactic esenţial într-o limbă occidentală, poate fi eludat în limba japoneză fără nicio dificultate, astfel încât utilizatorul poate nici să nu remarce vreo omisiune, întrucât acesta se recuperează foarte uşor din context. Şi pronumele, instrument indispensabil pentru coeziune în textul occidental, poate lipsi în textul japonez, fără să se înţeleagă că acesta ar funcţiona mai puţin „perfect" în lipsa lui (cf. Ikegami 1989: 394). Dar, pe de altă parte, limba japoneză prezintă o ofertă foarte variată de pronume din care se poate alege forma potrivită contextului, pronumele personal „eu", spre exemplu, fiind întâlnit în diverse variante, fiecare formă cumulând carac-

teristici legate de varii registre stilistice: *watakushi* (foarte formal), *watashi* (formal), *washi* (persoană în vârstă), *atakushi* (feminin), *boku* (informal, masculin), *atashi* (informal, feminin), *ore* (foarte informal, masculin) (v. Makino, Tsutsui 1998: 28). Trăsăturile limbii japoneze se completează apoi cu un complicat sistem onorific care obligă vorbitorul să se adreseze diferit, în funcţie de statutul social al interlocutorului, caracteristicile menţionate făcând ca limba japoneză să apară pentru un străin ca o limbă extrem de „nesigură":

> „Selon le japonologue éminent, Pierre Landy, <l'imprécision de la grammaire, la fluidité syntaxique contribuent à faire du japonais unes des langues les moins sûres du monde pour la définition de la pensée. Dès leur première formation intelectuelle, la langue japonaise enferme les Nippons dans une monde de réserves, d'allusions, de demi-valeurs de l'expression... > " (Courdy 1979: 245)

Din punct de vedere tipologic, toate aceste particularităţi sunt însă relaţionate cu un anumit tip lingvistic în care s-ar situa limba japoneză, şi anume acela al unei limbi dependente de context (*context-dependent languge*), iar una din funcţiile pe care o activează predominant această limbă este funcţia interpersonală (*interpersonal function*), într-un contrast evident cu limbile occidentale caracterizate prin independenţa faţă de context (*context-independent language*) şi prin evidenţierea funcţiei ideatice (*ideational function*) (cf. Ikegami 1991: 6). Funcţia comunicativă se împlineşte, aşadar, în limba japoneză, printr-un cod semiotic diferit de cel propus de limbile occidentale, subiectul uman căpătând aici mai degrabă un rol de interpret decât unul de decodor.

E adevărat că orice limbă este, într-o măsură mai mare sau mai mică, dependentă de context, dar limba japoneză este, în mod particular, atât de dependentă de context încât noţiunea de „text" devine mai importantă decât cea de propoziţie. Spre exemplu, enunţul < *Watashi wa unagi desu*. >, ce s-ar traduce literal în limba română prin ‚Eu sunt ţipar.', pare să se constituie într-o aserţiune prin care vorbitorul se identifică cu un ţipar. De fapt, nu e vorba despre o auto-identificare, ci de un enunţ formulat într-un restaurant, când vorbitorul îşi exprimă chelnerului dorinţa de a comanda ţipar (v. Makino & Tsutsui 1998: 523). Un exemplu de genul acesta a fost de multe ori invocat pentru a ilustra „ilogicitatea" limbii japoneze, deşi este, în realitate, o expresie cu un sens nedeterminat lingvistic (cf. Ikegami 1989: 263). Semnificaţia lexemelor întrebuinţate în propoziţia dată este o problemă simplă, dar construcţia reală a sensului este lăsată contextului pentru precizare, de aceea exemplul de mai sus, relaţionat la un context particular, ar putea fi înţeles în diverse feluri: „Comand un ţipar.", „Desenez un ţipar.", „Pescuiesc un ţipar." etc.

Limba japoneză, lipsită de autonomia despre care se vorbeşte în limbile occidentale, este, inevitabil, puternic dependentă de context, iar graniţa dintre text şi context devine aici destul de vagă. Dar fenomenul omologiei face posibilă recunoaşterea acestei caracteristici a ambiguităţii şi în varii manifestări ale culturii japoneze, dominată pregnant de tendinţa înspre o articulaţie semiotică vagă (*semiotically blurred articulation*), ce nu diferenţiază clar o unitate semiotică culturală faţă de alta (v. Ikegami 1991: 16).

Termenul japonez pentru noţiunea de „ambiguitate" este *aimai*, *aimai-sei*, compus sino-japonez ce denumeşte ceea ce este ‚obscur, vag, echivoc'. Termenul, cu accepţiunea de ‚obscuritate', este înregistrat în limba chineză încă din secolul al III-lea, într-un text al exegetului confucianist He Yan (190-249), iar prima atestare în limba japoneză a termenului, cu sensul de ‚nesigur', pare să dateze din perioada Heian, fiind întâlnit într-o compilaţie de poezii şi de texte scrise în stil chinezesc de către Fujiwara no Akihira (989-1066), cu titlul *Honchō monzui* (*Recueil de textes de la Cour*, 1060) (cf. Sakai 2001: 21). Cele două caractere chinezeşti (*kanji*) care compun cuvântul sunt oarecum redundante prin semnificaţie, *ai* însemnând ‚obscuritate' şi ‚acţiunea de a acoperi, reacoperi', iar *mai*, ‚obscuritate', ‚nedeterminare'. Există, de altfel, o paradigmă a ambiguităţii în limba japoneză, cu termeni heterogeni ca *tankai* (‚obscur'), *ayafuya*, *bakuzen*, *hakkiri shinai mono* (‚imprecis'), *fuseikaku* (‚inexactitate'), *tagisei* (‚polisemie'), *ryōgisei* (*no aru koto*) (‚bivalenţă'), *fukakutei* (‚incertitudine'), *fumeiryo* (‚indeterminare'), *ayashisa* (‚echivoc'), *kondō* (‚confuzie'), *torichigaeru* (‚a confunda') sau cu numeroase expresii care evită exprimările directe, cum ar fi: *Sō ka nā*, [informal] (‚Hm, mă cam îndoiesc.') (lit. ‚Mă întreb dacă e aşa...'), *Soredemo ii (desu) kedo*. (‚E în regulă, dar...'), *Sore wa sō (desu/da) kedo*. (‚E adevărat, dar...'), *Tashikani ossharu tōri da to omoimasu ga, shikashi ...* [formal, politicos] (‚Ceea ce aţi spus este fără îndoială corect, dar ...'), *Okotoba o kaesu yō de nan desu ga...* [foarte formal şi politicos] (lit. ‚Îmi pare rău să vă întorc cuvintele, dar...') (v. Makino & Tsutsui 1998: 53-54), ambiguitatea părând a fi înscrisă atât în mentalitatea, cât şi în limba japoneză.

Yasunari Kawabata, primul japonez laureat Nobel pentru literatură, conştient de această coordonată a ambiguităţii ce guvernează limba şi cultura japoneză, şi-a asumat-o, credem, în mod deliberat. După publicarea romanului *Dansatoarea din Izu* (*Izu no odoriko*, 1926), scriitorul japonez mărturiseşte, câteva decenii mai târziu (apud Sakai 2001: 23), că ar fi primit numeroase scrisori în care cititorii îşi exprimau nedumerirea legată de următorul fragment din text:

> „Șalupa se balansa cumplit. Dansatoarea privea țintă într-o parte, cu buzele strânse. Când am apucat scara de frânghie şi m-am întors spre ei, a încercat să articuleze un ‚la revedere', dar n-a reuşit şi a dat doar o dată din cap." (Kawabata 2008: 36)

Întrebarea din corespondenţa primită se referea la subiectul verbului 'a înclina (capul)'. Era vorba despre dansatoare sau despre narator? De fapt, în original[1], fraza este compusă din patru propoziţii care prezintă un singur subiect gramatical clar exprimat: *watashi* (*ga*), un 'eu' ce îmbracă toate cele patru propoziţii ale frazei şi căruia, conform unei logici occidentale, i s-ar subordona întreaga frază. Dar, precizează Kawabata, prin întrebuinţarea particulei *ga*, în locul unei postpoziţii topicalizante *wa*, se subînţelege că, începând cu *sayonara o iō to shita*, tânăra dansatoare devine centrul acţiunii, textul căpătând voit din partea autorului său o nuanţă ambiguă:

> „Toutefois , parce que j'ai omis (*shōryaku*) le sujet de la danseuse, mon texte est devenu ambigu (*aimai*) au point d'induire en erreur mes lecteurs ..." (apud Sakai 2001: 24).

Scriitorul japonez n-a modificat niciodată acest pasaj din text, considerând c-ar fi fost un gest nejustificat din partea sa. Potenţialitatea de ambiguitate din limba japoneză se cerea satisfăcută, iar relaţia dintre elipsă şi ambiguitate, dintre rolul cititorului şi conştiinţa autorului dovedeşte în ce măsură limba japoneză poate fi făcută, în mod intenţionat, ambiguă.

Mai mult, în decembrie 1968, cu ocazia decernării premiului Nobel pentru literatură, Yasunari Kawabata rostea la Stockholm un discurs intitulat *Utsukushii Nihon no Watashi* (*Frumoasa Japonie şi eu*). Douăzeci şi şase de ani mai târziu, cel de-al doilea laureat provenit din arhipelagul nipon, Kenzaburô Ôe (1935-), susţinea, în anul 1994, o prelegere ce purta titlul *Aimaina Nihon no Watashi* (*Ambigua Japonie şi eu*).

Preluând modelul oferit de discursul propus de Yasunari Kawabata şi operând în titlu înlocuirea lexemului *utsukushii* (‚frumos') cu *aimaina* (‚ambiguu'), Kenzaburō Ōe se recunoaştea nu numai un discipol al maestrului, dar şi, concomitent, vocea unei alte generaţii. El aducea, în felul acesta, în prim-plan, conceptul de ambiguitate (*aimaisei*), recunoscând că-i fusese sugerat, de altfel, de însuşi titlul prelegerii lui Yasunari Kawabata, pe care Kenzaburō Ōe îl aprecia ca fiind, în acelaşi timp, foarte frumos şi foarte ambiguu:

> „Tout à l'heure, j'ai utilisé le terme de vague pour traduire le aimai de Kawabata. Mais maintenant j'aimerais, en suivant l'exemple de la grande poétesse anglophone

[1]「はしけはひどく揺れた。踊子はやはり唇をきっと閉じたまま一方を見つめていた。私が縄梯子に捉まろうとして振り返った時、さよならを言おうとしたが、それも止して、もう一ぺんただうなずいて見せた。はしけが帰って行った。」(Kawabata 2003: 44)

> Kathleen Raine, qui a écrit à propos de Blake qu'il était <ambigu, mais pas vague>, traduire aimai par ambigu, car je voudrais justement dire à mon propos Moi, d'un Japon, ambigu. " (Ōe 2001: 16)

Particula (postpoziția) *no* din titlul original *Utsukushii Nihon no Watashi* (*Japonia, frumosul şi eu însumi*) al prelegerii lui Yasunari Kawabata poate crea nativilor şi cunoscătorilor limbii japoneze multiple interpretări şi înțelegeri. Pe de o parte, particula *no* ar putea fi înțeleasă ca având rolul (obişnuit, de altfel, în limba japoneză) de a sugera posesia, iar atunci, din perpectiva acestei interpretări, traducerea adecvată ar fi ‚Eu care aparțin unei Japonii frumoase' sau ‚Frumoasa mea Japonie'. O altă posibilă înțelegere a particulei *no* ar fi apoi aceea de liant între „frumoasa Japonie" şi „eu însumi", iar tălmăcirea ei ar deveni juxtapunere: ‚Japonia, frumosul şi eu însumi'.

Dar şi adjectivul japonez *aimai[na]* (‚ambiguu'), la rândul său, este un cuvânt deschis diverselor interpretări. Titlul discursului *Utsukushii Nihon no Watashi* (*Frumoasa Japonie şi eu*) al lui Yasunari Kawabata acoperea, în fapt, o prelegere despre un fel unic de misticism, regăsibil nu numai în Japonia, ci şi în toată filosofia orientală fundamentată pe doctrina oferită de budismul Zen. Deşi scriitor aparținând secolului al XX-lea, Yasunari Kawabata recunoştea, cu ocazia decernării premiului Nobel, identificarea operei sale cu litera şi spiritul poemelor medievale scrise de către călugării Zen.

În dorința de a atinge starea de *satori* (‚Iluminarea spirituală'), doctrina Zen încearcă să depăşească cadrul oferit de limbaj, trecând cu ajutorul *koan*-ului (enigmă cu tâlc) dincolo de acesta, iar dobândirea stării în care s-a pierdut conştientizarea ruperii legăturii cu limbajul ar face posibilă relația directă a omului cu natura. În învățătura Zen nu se fac aserțiuni tocmai pentru a se evita dogmatismul şi a lăsa cale liberă relativizării. Ocolind încercările teoretice de definire a sa, *Zen*-ul reprezintă, în primul rând, practică şi învățătură prin care se poate atinge *Trezirea* sau *Iluminarea*. Importate din China în Japonia, în secolul al XIII-lea, doctrinele *Zen*, practici rezervate unei elite intelectuale sau războinice, vor da un nou impuls budismului japonez: Eisai a adus *Zen*-ul denumit Rinzai, a cărui practică este bazată pe meditația asupra unui *koan*, enigmă ce duce la Iluminare, iar discipolul său Dogen a pus fundamentele *Zen*-ului Sota, a cărui unică practică este *zazen*, meditația în poziție şezândă. Dar încercarea de a defini *Zen* se izbeşte de multe obstacole, fiind pentru specialiştii care au avut o asemenea inițiativă o tentativă, în egală măsură, dificilă şi riscantă. Originile budismului *Zen* (<skt. *dhyana* ‚meditație') sunt legate de tradiția yoga, respectiv de credința că auto-

controlul şi meditația pot conduce înspre pacea *Iluminării*. Neputând fi considerat o religie, de vreme ce nu se bazează pe *sutras* (‚scripturi') sau pe o doctrină teologică, budismul *Zen* a fost văzut ca o filosofie:

> „... comment pouvons-nous *imaginer* un verbe qui soit à la fois sans sujet, sans attribut, et cependant transitif, comme par exemple un acte de connaissance sans sujet connaissant et sans objet connu? C'est pourtant cette imagination qui nous est demandée devant le *dhyana* indou, origine du *ch'an* chinois et du *zen* japonais, que l'on ne saurait évidemment traduire par *méditation* sans y ramener le sujet et le dieu: chassez-les, ils reviennent, et c'est notre langue qu'ils chevauchent." (Barthes 1970: 13)

Alți exegeți au apreciat însă că budismul *Zen* nu ar putea fi interpretat nici ca filosofie, considerând că acesta s-ar situa undeva în spatele cuvintelor şi al intelectului, nefiind nici un studiu al proceselor ce guvernează gândirea şi conduita şi nici o teorie a principiilor sau a legilor care guvernează legea umană sau universul. Mai degrabă, el ar putea fi văzut ca un fel de „antiintelectualism" sau o formă de „intuiționism", deşi pare să nu fie nici una, nici alta:

> „Even if called mind, it is Mind wich has 'no form to be obtained'. Zen endeavors to *awaken* to this kind of mind immediately and directly. In this awakening there is no need for the meditation of theory and doctrine, and Zen advocates 'directly pointing to man's Mind.'" (Abe 1985: 138)

În învățătura Zen, drumul înspre Iluminare ocoleşte conceptualizarea, intelectualizarea este oprită, pentru a face loc expresiei directe. Se spune că un călugăr i-ar fi cerut maestrului său să-i exprime esența Zen-ului pe hârtie, astfel încât să dețină ceva tangibil în efortul său de studiu. La început, maestrul l-a refuzat, încercând să-i explice că ceea ce se aşteaptă a fi descoperit prin practică spirituală nu este necesar să fie transpus în cuvinte: „De vreme ce este chiar în fața ta, de ce să încerc să-l captez cu tuşul şi pensula?". Călugărul a continuat însă să-i ceară maestrului său să-i reprezinte într-o formă concretă spiritul învățăturii Zen. Maestrul a desenat, în cele din urmă, un cerc pe o bucată de hârtie, însoțindu-l de următorul *koan*:

> „A te gândi la aceasta şi a înțelege aceasta este cel mai important lucru în al doilea rând; a nu te gândi şi a nu înțelege aceasta este cel mai important lucru în al treilea rând." (apud Suzuki 1988: 428-435).

Într-o tradiție de meditație Zen, care mizează pe importanța semnificației a ceea ce se deduce din ceea ce nu este spus decât prin aproximație, maestrul a omis însă să menționeze care ar fi, în primul rând, cel mai important lucru... „Nu judeca cu cuvinte!" ar fi una dintre axiomele budismului

Zen şi, în măsura în care încearcă să interfereze cu limbajul, doctrina capătă forma paradoxală a *koan*-ului, una din căile spre *satori*, Iluminarea Zen:

> „Si, vous questionnant, quelqu'un vous interroge sur l'être, répondez par le non-être. S'il vous interroge sur le non-être, répondez par l'être. S'il vous interroge sur l'homme ordinaire, répondez en parlant du sage, etc." (apud Barthes 1970: 95)

Koan-ul sau parabola Zen este taina învăţăturii Zen ce aminteşte suflurile ce leagă lumea vizibilă de o lume invizibilă, în care golul semnificaţional deschis se cere umplut cu propria emoţie a adeptului. *Koan*-ul nu explică, doar sugerează, el este misterul care, de îndată ce este atins de gândire, dispare. Yeno, al şaselea patriarh, a văzut odată doi călugări cum se uitau la flamura bătută de vânt a unei pagode. Unul din cei doi crezu că vântul se mişcă, iar celuilalt i se păru că flamura se mişcă. Yeno îi lămuri însă că adevărata mişcare nu se găseşte nici în vânt, nici în flamură, ci în ceva din propriul lor suflet: „Ce n'est pas la bannière, ce n'est pas le vent, c'est votre esprit qui bouge." (apud Brunel 2002: 51)

Koan-ul este, prin urmare, drumul meandric al căutării Iluminării prin care se încearcă revelarea propriului Adevăr, depăşindu-se perspectiva duală pe care sinele o aplică lumii fenomenale, împărţind lumea în subiect şi obiect, în bine şi rău etc. Lumea concepută de raţiune este pentru budismul *Zen* una falsă, o lume a ignoranţei şi a decepţiei, departe de lumea realităţii adevărate. Negând influenţa raţiunii reducţioniste, lumea discriminărilor ar dispărea o dată cu ea şi şi-ar putea face loc adevărata Realitate, în toată plinătatea ei. Negarea, la rândul ei, nu este un simplu abandon, ci o redefinire a lumii. Cu ajutorul *koan*-ului, căutătorul desăvârşirii trebuie să descopere în propria-i viaţă răsfrângerea luminii dinlăuntru:

> „... c'est cela que l'on recommande à l'exercitant qui travaille un koan (ou anecdote qui lui est proposée par son maître): non de le résoudre , comme s'il avait un sens, non même de percevoir son absurdité (qui est encore un sens), mais de le remâcher <jusqu'à ce que la dent tombe>. Tout le Zen, dont le haïkaï n'est que la branche littéraire, apparaît ainsi come une immense pratique destinée à *arrêter le language*, à casser cette sorte de radiophonie intérieure qui émet continûment en nous..." (Barthes 1970: 97)

Ambiguitatea interpretării căreia îi dă naştere *koan*-ul reaminteşte, demonstrând-o, înclinaţia înspre vag şi neclar predilectă culturii japoneze. Sursă a ambiguităţii, *koan*-ul se aşază el însuşi sub semnul ambiguităţii, ca un fel de efect al unei oglinzi duble. Ambiguitatea creată de *koan* nu relevă doar o anumită viziune asupra lumii, ci este legată prin fire inextricabile de limba şi mentalitatea japoneză, propunând un anume fel de căutare a înţelegerii

lumii. Aparentă contradicţie, fundamentată pe eşafodajul lingvistic şi spiritual, *koan*-ul propune parcă o organizare a ambiguităţii. Modelul ambiguităţii încercat de către un *koan* este defrişare de noi înţelesuri şi interpretări, dar şi o eliberare faţă de limbaj, exemplu strălucit în acest sens, întrucât însăşi cultura japoneză şi l-a dorit aşa.

Ambiguitatea analizată de către semiotica culturii, ştiinţa considerată una dintre cele fundamentale legate de om ca *homo significans* (cf. Ikegami 1991: 21), ce încearcă să înţeleagă menirea de a fi în lume a individului, ridică, în final, problema creativităţii umane, a artei, manifestarea creatoare artistică aflată în căutarea „căii eleganţei" (*fūga no michi*), cum o numea Matsuo Bashō, ce emerge tocmai din libertatea omului de a se mărturisi sau tăcea:

Mono ieba	*Vorbe, vorbe,*
Kuchibiru samushi	*Buze-nvineţite:*
Aki no kaze	*Vânt de toamnă*

(Matsuo Basho, poem haiku)

1.2. *Ars memoriae*: istoria literară japoneză ca memorie culturală aplicată

Memoria are ca obiect numai trecutul.
Aristotel

人問ハバ　(*dacă cineva întreabă*
マダ生きテ居ル　*sunt încă în viață...*
秋ノ風　*vânt de toamnă)*
Masaoka Shiki, *Haiku*

Fenomenul mnemonic constă în prezența în minte a unui lucru absent care a fost şi nu mai este. Amintirea devine re-prezentare, fie sub forma evocării ca prezență, fie a căutării active în operația reamintirii (Ricœur 2001: 229), constituind suportul pe baza căruia se pot dezvolta discursuri etice şi politice sau realiza activități ştiințifice specifice.

Numită de Augustin şi „prezentul trecutului", memoria trimite la o abordare cognitivă şi una pragmatică (cf. Ricœur 2001: 502), prima semnificând dorința de a reprezenta fidel trecutul, iar cea de-a doua „latura operatorie" a sa. Cultura memoriei ca *ars memoriae* este, astfel, generată de practica efectivă a memoriei sau, reformulat, de exercițiul memoriei. Deşi pare să fie clădită pe ignorarea prezentului şi pe un fel de „abstracțiune" a viitorului, cultura memoriei le cuprinde, în cele din urmă, latent, pe amândouă, întrucât paseitatea trecutului nu poate fi înțeleasă decât „prin asociere cu calitatea viitoare a viitorului şi calitatea prezentă a prezentului" (Ricœur 2001: 424), după cum o demonstrează „memoria culturală", termen propus pentru întâia oară de egiptologul Jan Assmann, fundamentat pe teoria „memoriei colective" a lui Maurice Halbwachs.

Nefiind doar o experiență individuală, privată, ci şi o parte a domeniului colectiv, memoria devine intrumentul conceptual operabil în orice domeniu al cunoaşterii „ce coordonează comportamentul şi experiența umană" (cf. Assmann 1988: 126) în spațiul interactiv al societății. Iar *memoria culturală*, ca exemplu particular, în calitate de imagine colectivă a sinelui, se constituie ca rezultat al unei practici sociale desfăşurate de-a lungul generațiilor, întrucât, pentru spirit, *a fi* înseamnă, de cele mai multe ori, *a acționa*. Delimitată de „memoria comunicativă" (de zi-cu-zi) şi de „memoria ştiințifică", memoria culturală se actualizează atât prin forme private precum un

text, o imagine, un monument, dar şi prin varii forme instituționalizate, organizatoare de activități sau evenimente. Memoria culturală, marcând un orizont temporal şi spațial, se constituie, în felul acesta, într-un triunghi ale cărui vârfuri sunt reprezentate de memorie (trecutul actualizat), de grup (societate) şi de cultură (suma întregii informații neereditare aparținând grupului). Şi fiindcă *a-ți aminti* înseamnă *a face* ceva (cf. Ricœur 2001: 18), în calitate de probă a experienței temporale, memoria culturală activează şi o coordonată pragmatică, simpla amintire transformându-se într-o memorie reflectată, derulată într-un cadru spațial:

> „Spațiul nu este o realitate de moment, nu este instantaneu, ci imobil, iar imobilitatea nu este posibilă şi de înțeles decât în timp, decât prin durată." (Halbwachs 2007: 234)

Drept consecință, se creează o „topografie" temporală a memoriei ce face ca esența problematicii date de reprezentarea trecutului să poată fi rezumată prin întrebarea *cum?* se poate întâmpla amintirea. Neîndoielnic, aceasta nu se face aleatoriu, ci adoptând punctul de vedere al unui grup (cf. Halbwachs 2007: 84), deoarece logica percepției impusă de grupul în cauză ajută individul să înțeleagă ordinea introdusă de acesta în reprezentarea lucrurilor din spațiu şi să armonizeze informațiile venite din lumea exterioară:

> „Căci locurile participă la stabilitatea lucrurilor materiale şi tocmai fixându-se pe ele, încadrându-se în limitele lor şi adaptându-şi atitudinea după dispunerea lor, gândirea colectivă a grupului de credincioşi are cele mai multe şanse să se imobilizeze şi să dureze: este exact condiția memoriei." (Halbwachs 2007: 232)

Fiecare grup are, prin urmare, o istorie în care se detaşează figuri şi evenimente, prin intermediul cărora îşi priveşte trecutul şi devine conştient de identitatea sa de-a lungul timpului (cf. Halbwachs 2007: 137). Or, pentru ca trecutul să fie conservat în prezent şi prezentul să fie introdus în trecut se impune, necondiționat, „facerea" memoriei, iar aceasta reclamă, cu necesitate, o „politică" a amintirii corecte. Obiectul nostru de studiu este dat, în cele ce urmează, de modalitatea prin care poate fi ilustrată construirea memoriei în istoria literară japoneză.

Respectând fundamentul pe care se clădeşte cultul morților în folclorul nipon, care cere ca, într-o „permanență" a amintirii, „cel plecat" să fie „uitat" cu grijă (v. Hondru 2001: 70-71), istoria literară japoneză, prin gesturile inițiate în vederea interpretării trecutului literar şi, implicit, a memoriei culturale, pare să sprijine literatura „predată" de-a lungul ciclurilor şcolare cu contrafortul „memoriei trăite" (Ricœur 2001: 479), apelând la tropi vizuali cum ar fi muzeul memorial, casa memorială sau piatra inscripționată cu

haiku (*kuhi*). Obiecte simbolice, în aceste „locuri ale memoriei" nu numai că se refugiază şi se cristalizează memoria, ci se şi scrie aici o memorie culturală ce propune înțelegerea prezentului şi a viitorului prin trecut şi a trecutului prin prezent. Structura complexă a „locurilor memoriei" cumulează, prin urmare, trei dimensiuni: materială, simbolică şi funcțională (cf. Ricœur 2001: 493), cu următoarea repartizare: prima trimite la ancorarea locurilor memoriei în nişte realități date, cea de-a doua le transformă în opera imaginației, asigurând cristalizarea şi transmiterea amintirilor, iar ultima face pasul înspre lumea virtuală a evenimentelor fondatoare sau spectacole. Înțelegând însă că nu este doar un bun moştenit, ci şi unul ce constituie identitatea națională, memoria culturală dobândeşte o trăsătură în plus: devine discursul despre teama de a nu uita.

Muzeul memorial, prin arhivarea memoriei culturale, vine parcă să înlăture tocmai această teamă. Amintire evocată în mod intenționat, într-un cadru colectiv al memoriei ce reconstituie tabloul unei lumi dispărute, *Muzeul memorial Mori Ōgai* (*Mori Ōgai kinenkan*) din Tokyo, prin inventarierea şi expunerea documentelor şi obiectelor personale aparținând marelui scriitor japonez, se transformă, în măsura în care acestea intersectează cu grupul format de istoria literară japoneză, într-o instituție ce contribuie la întreținerea „amintirilor impersonale" ale literaturii (Halbwachs 2007: 95).

Copil precoce, Mori Rintarō, intrat în memoria posterității cu numele de Mori Ōgai (1862-1922), îl citeşte la cinci ani pe Confucius, ajungând foarte repede un cunoscător al chinezei clasice. Studiază apoi limba olandeză, iar la vârsta de zece ani părăseşte provincia natală Shimane pentru a pleca la Tokyo, unde-şi dedică câțiva ani învățării limbii germane. Absolvent al Facultății de Medicină din Tokyo la nouăsprezece ani, devine medic şi este înrolat în Corpul Medical al Armatei. I se încredințează, în acelaşi an, sarcina de a studia sistemul administrativ medical al Prusiei, iar trei ani mai târziu prezintă Ministerului de Război un document impresionant în douăsprezece volume. Între 1884-1888 studiază medicina la Leipzig şi Berlin, ocazie cu care vizitează Franța şi Anglia. Revenit în Japonia, este numit profesor la Şcoala de Medicină militară, o carieră în ascensiune ducându-l, la patruzeci şi trei de ani, la ocuparea postului de Medic Inspector General, cea mai înaltă funcție din ierarhia medicală niponă. În 1917, este numit custode al Muzeului Imperial şi director al Bibliotecii Casei Imperiale. Conduce Academia Imperială de Artă şi funcționează ca preşedinte al Comisiei Provizorii a limbii japoneze (v. Simu 1994: 173-174).

Om energic, exuberant, cu o forță de muncă uriaşă, Mori Ōgai a desfăşurat, în fapt, o dublă carieră, de medic şi scriitor, încercând, prin literatură, armonizarea metodei de studiu oferite de ştiințele exacte cu latura spirituală şi ideală ce caracterizează creația literară. Fără o pregătire de specialitate, comparat în Japonia cu Balzac, scriitorul, esteticianul, lingvistul şi traducătorul Mori Ōgai este recunoscut de istoria literară japoneză, în primul rând, ca adevărat creator al „romanului eului" (*watakushi shōsetsu*), inspirat din romanul autobiografic european al secolului al XIX-lea. A scris peste douăzeci de romane, care au evoluat de la o literatură de inspirație romantică, trecând prin idealism (*risōshugi*), spre un realism obiectiv ce nu exclude intelectualismul, nici capacitatea de motivare psihologică a faptelor personajelor sale, a tradus în limba japoneză peste 150 de titluri din literatura europeană, printre care şi *Faust* al lui Goethe, omul de cultură devenind, în felul acesta, o „legendă vie" a vremii sale.

Nu este astfel deloc surprinzător că azi autoritățile locale ale metropolei Tokyo au considerat firesc să ilustreze locul ocupat de scriitor în panteonul istoriei literare japoneze prin inserarea unui *Muzeu memorial Mori Ōgai* în spațiul urban. Cu o arhitectură modernă, pe trei nivele, clădirea integrată discret în peisajul străzii, marcată fără nicio ostentație de o intrare care semnalează la fel de discret numele muzeului, a fost ridicată în anul 2012, cu ocazia aniversării a 150 de ani de la naşterea ilustrei personalități. Dar, dacă muzeul este descoperit, spre exemplu, din întâmplare, de cititorii familiarizați cu literatura lui Mori Ōgai, aceştia, rememorându-şi detalii topografice din romanul *Seinen* (*Tânărul*, 1910-1911), recunosc imediat că, de fapt, la adresa respectivă a locuit însuşi scriitorul, muzeul fiind situat pe locul reşedinței în care Mori Ōgai şi-a petrecut ultimii 30 de ani din viață (1892-1922). Denumită de proprietar „Kancho-Ro" sau „Turnul de unde se poate vedea mareea", deoarece de la etajul al doilea al casei putea fi văzut, în depărtare, portul Shinagawa, clădirea a avut şi un pavilion ce i-a servit lui Mori Ōgai ca salon literar, vizitat fiind, de altfel, de toate marile nume ale momentului, dintre care se pot aminti Nagai Kafū sau Ryūnosuke Akutagawa. Din nefericire, rezidența a ars de două ori după moartea medicului scriitor, iar moştenitorii au decis, în anul 1950, să transforme proprietatea într-un parc memorial, desemnat ca loc ce adăposteşte „rămăşițele istorice" ale lui Mori Ōgai. În 1962, cu ocazia centenarului naşterii scriitorului, s-a inaugurat în acest parc o bibliotecă memorială Mori Ōgai, relocată, în 2006, ca *Hongo Library Ogai Museum* (http://moriogai-kinenkan.jp).

Dar fiecare nouă clădire se integrează în spațiul urban ca o nouă „povestire" în mijlocul unei intertextualități, prin intermediul căreia oraşul se deschide lecturii şi interpretării. Narativitatea impregnează şi mai direct actul arhitectural, punerea în scenă a trecutului evocat oferind întotdeauna ceva de văzut (cf. Ricœur 2001: 289), iar travaliul timpului în spațiu poate fi observat, de altfel, cel mai bine la scara urbanismului, într-o ordine de idei în care un oraş confruntă, în acelaşi spațiu, epoci diferite, oferind privirii o istorie sedimentată a gusturilor şi a formelor culturale. *Timpul povestit* al *Muzeului memorial Mori Ōgai*, împrejmuit de un spațiu locuit, este asociat parcă şi mai strâns decât ar face-o un edificiu izolat cu personalitatea care l-a provocat, întrucât oraşul stârneşte pasiuni complexe destul de greu de imaginat pentru o simplă clădire, oferind un spațiu de deplasare, de apropiere şi de îndepărtare. Dacă uneori te poți simți rătăcitor sau pierdut într-un oraş, alteori, spațiile sale publice şi locurile sale bine numite invită la amintire, la re-memorări, în cadrul unor „adunări ritualizate" (Ricœur 2001: 181).

În *Muzeul memorial Mori Ōgai*, prin metodele cunoaşterii indirecte date de arhivare şi explicitare, se construieşte un spațiu adăpost al memoriei prin poveste, o poveste ce face vizitatorii să creadă că omul care a trăit cândva va rămâne, în acest mod, pentru totdeauna în timp. Într-un muzeu, cineva depune o mărturie şi cineva o primeşte. Cineva arhivează şi explicitează, iar cineva primeşte, pasiv sau activ, explicația. Dar arhiva nu se prezintă numai ca un loc fizic, spațial, ce adăposteşte urma documentară (cf. Ricœur 2001: 202), ci ea se transformă şi într-unul social. Intrată în spațiul public, arhiva expusă sugerează vizitatorului modalitatea în care s-ar putea „face" memorie, îl conduce pe aceasta înspre un document deschis, supus neîncetat revizuirii şi re-lecturii creatoare de sens. Arhiva devine *urma* ce ajută „instituționalizarea" memoriei. Deşi, la început, pare a fi vorba de o memorie venită cumva din exterior, ea poate fi, în cele din urmă, procesată şi asimilată. Prin arhiva prezentată de muzeu, vizitatorul se raportează la trecut ca la ceva ce a fost un prezent nu numai al trecutului, ci şi al viitorului (cf. Ricœur 2001: 465), iar *urma* cu care a intrat în contact îl apropie de un individ şi de un grup aparținător, prin prezentarea documentată a speranțelor, previziunilor, temerilor, proiectelor acestora. Şi fiindcă nu există observație fără ipoteze, nici fapt fără întrebări, documentele din acest muzeu vorbesc despre o memorie culturală ce ataşează date la evenimente, re-memorând un timp „colectiv" al unui grup. Materializare a memoriei, arhiva se constituie, în final, în patrimoniu.

Dar *Muzeul memorial Mori Ōgai* mai face apel şi la un alt instrument mnemonic, prin publicarea, de patru ori pe an, a unui *News letter*, ce înregistrează evenimentele organizate de instituţia patronatoare. Ieşind însă în spaţiul internaţional, spre exemplu, numărul 9 din anul 2014 al acestui *Buletin informativ* consemnează nu numai manifestările trecute sau viitoare localizate în spaţiul muzeului, ci şi date şi aniversări legate de felul în care *Muzeul memorial Mori Ōgai* din Berlin (*Mori Ogai Gedenkstäte*) şi-a sărbătorit 30 de ani de existenţă. Într-o clădire în care a locuit Mori Ōgai în perioada berlineză (1887-1888), ca cercetător la *Institutul de igienă Robert Koch*, acum parte componentă a *Departamentului de Japonologie* a *Universităţii Humboldt* din Berlin, a fost creat, în 1984, sub îndrumarea lui Charlotte von Mahlsdorf, un „spaţiu memorial" ce prezintă publicului vizitator tot ceea ce s-a păstrat în urma şederii scriitorului japonez la Berlin. Vechi fotografii, o mică bibliotecă, extrase din lucrări şi jurnale constituie centrul unui „loc al memoriei", transformat, potrivit site-ului de prezentare al muzeului (http://mori-ogai.museum.com), într-un mic „templu" al culturii japoneze. Din nou, povestea locului a contribuit la „facerea" memoriei, *urma* lăsată de povestire şi construcţie regăsindu-se într-un acelaşi fel de inscripţie, cu diferenţa că una operează în durata temporală (povestirea), iar cealaltă în duritatea materialului (construcţia). *Timpul povestit* s-a metamorfozat în timpul intercalat al memoriei.

În oraşul Matsuyama (prefectura Ehime) din insula Shikoku, situat în partea de sud-est a arhipelagului japonez, Masaoka Shiki (1867-1902), poetul care a inovat formula lirică *haiku*, are dedicat atât un muzeu memorial, cât şi o casă memorială.

Muzeul memorial Masaoka Shiki (*Matsuyama shiritsu Shiki kinen hakubutsukan*) deschis pentru public în anul 1981, o construcţie impresionantă pe trei nivele, detaşată clar de ambientul urban, funcţionează nu numai ca un „loc al memoriei", ci şi, după cum se consemnează în catalogul muzeului (v. The Shiki Museum 2006: 85), ca un „centru cultural" al oraşului, ca o „sursă extracuriculară" pentru şcoală, ca un „fond de cercetare" pentru specialişti şi, nu în ultimul rând, ca un „liant" pentru relaţiile internaţionale ale oraşului. Tema muzeului este „literatura", menţionează catalogul amintit, a cărui înţelegere necesită însă un complex *background* lingvistic şi cultural. Astfel, provocările periplului muzeal încep aici încă de la intrare, deasupra uşii frontale fiind scris într-un filigran greu de descifrat la prima vedere ホトトギス [*hototogisu*] (‚cucul'), citirea alternativă a pseudonimului literar al lui Masaoka Shiki şi titlul revistei de *haiku* printre ai căror iniţiatori s-a aflat, reprodus

după coperta numărului din 1903 şi scris tradiţional, de la dreapta la stânga: スギトトホ (v. The Shiki Museum 2012: 47). Meandrele acestui „drum" al memoriei culturale continuă cu o expoziţie prin care vizitatorul este introdus în istoria şi tradiţia locului, importante pentru o bună înţelegere a profilului literar şi cultural al lui Masaoka Shiki, urmată, la următorul etaj, de o alta dedicată dinamismului epocii în care a trăit poetul, pentru a se încheia, la nivelul ultim, cu o expoziţie ce urmăreşte, în încercarea de configurare coerentă a viziunii poetului asupra lumii, traseul ultimilor lui ani de viaţă. Traseul muzeal, deloc uşor, după cum avertizează catalogul, îi re-aminteşte vizitatorului, la încheierea parcursului, că accesul adevărat la acest „loc" al memoriei se poate întâmpla doar cu o oarecare iniţiere prealabilă. Conştient de aceasta, pentru a lărgi intervalul de vârstă al publicului vizitator, dar şi pentru a facilita unui oaspete străin accesul la memoria culturală al cărui depozitar este, *Muzeul memorial Masaoka Shiki* a scos nu numai o variantă pentru copii a excelentului catalog muzeal, intitulată: *Shiki kinen hakubutsukan e yōkoso!* (‚Bine aţi venit la Muzeul memorial Shiki!'), unde toate informaţiile importante sunt prezentate foarte accesibil pentru această vârstă, ci şi, într-un efort de colaborare voluntară, două volume în limba engleză cu titlurile: *Masaoka Shiki. A Sketch of His Life*, respectiv *If Someone Asks... Masaoka Shiki's Life and Haiku*, ce ajută vizitatorul nefamiliarizat cu limba japoneză să se iniţieze în opera poetului. Muzeul propune, în mod evident, ieşirea din lumea fizică pentru a intra într-una a valorilor.

Deşi situată în partea opusă a oraşului, *Casa memorială Masaoka Shiki* (*Shikidō*) oferă însă parcă şi mai acut decât muzeul memorial experienţa „vie" a memoriei culturale, lăsând publicul vizitator să se regăsească, prin intermediul obiectelor şi a fotografiilor de epocă aparţinând familiei, în intimitatea atmosferei în care şi-a petrecut poetul copilăria. *Shikidō* a fost construită în 1926, la iniţiativa lui Kyokudo Yanagihara (1867-1957), prietenul poetului devenit redactorul-şef al revistei de *haiku Hototogisu* (v. The Shiki Museum 2012: 46), dar, fiindcă a ars de două ori, a fost reconstruită în 1946, după planul iniţial al casei în care a crescut Masaoka Shiki (aflată, iniţial, în altă parte a oraşului). Ca în orice casă memorială (v. Geleţu & Teodorescu 2008), se face şi aici resimţită o dialectică a prezenţei şi a absenţei, inerentă oricărei reprezentări mnemonice a trecutului, iar vizarea trecutului ca „a fi fost" iese ea însăşi întărită de îndată ce „a fi fost" înseamnă „a fi fost prezent, viu, activ" (cf. Ricœur 2001: 444). Un ins este în mod natural legat de un loc şi reuşeşte să-şi aproprie spaţiul ca o realitate durabilă, axiomă valabilă cu atât mai mult în cazul personalităţilor a căror memorie se conservă într-un mediu

material. Explicăm, firesc, memoria culturală, acordând un loc considerabil imaginilor spațiale „ca şi cum conservarea amintirilor s-ar explica prin permanența locurilor sau prin durata materiei" (Halbwachs 2007: 233) şi poate de aceea o casă memorială se transformă într-un fel de insulă a trecutului conservat, ce asigură continuitatea dintre epoci:

> „De altfel, locuitorii seamănă cu cartierul sau casa lor. Aşadar, în fiecare epocă, obişnuițele şi spiritul unui grup sunt în strânsă legătură cu aspectul locurilor în care trăieşte acesta." (Halbwachs 2007: 114)

Masaoka Shiki îşi părăseşte la şaisprezece ani locurile natale pentru a-şi continua studiile la Tokyo, dar, în 1895, întors din China, unde plecase în calitate de corespondent de război, revine pentru o scurtă perioadă la Matsuyama, încercând să se refacă în urma agravării bolii de tuberculoză. Adolescentul de altădată are însă deja (din 1889) pseudonimul literar *Shiki* (‚Cucul'), nume luat după primul acces de ftizie gravă (v. Simu 1994: 153), care l-a făcut să-şi asume destinul păsării ce, potrivit unei legende chinezeşti, scuipă sânge când cântă (v. The Shiki Museum 2012: 85). *Cucul* (*Hototogisu*) va fi, de altfel, şi numele ales pentru revista literară de *haiku* printre ai căror inițiatori se numără, fondată în 1898, cu o apariție neîntreruptă până în prezent, unde va pleda, exemplificând cu poemele asociației *Nihon-ha* (*Şcoala Nippon*), pentru reforma *haiku*-ului (v. The Shiki Museum 2012: 42-46), reuşind să adapteze formula poetică căreia i-a dat naştere Matsuo Bashō (1644-1694), prin formă şi conținut, prin standarde estetice şi reguli compoziționale, la vremurile contemporane.

Generațiile se schimbă, se înlocuiesc reciproc, îşi modifică perspectiva, iar o casă memorială vine parcă să confirme diferențele şi similitudinile dintre ele, deoarece „amintirea e o reconstrucție a trecutului cu ajutorul datelor din prezent" (Halbwachs 2007: 117). În *Casa memorială Masaoka Shiki*, spațiul este decupat şi recombinat într-o arhitectură ce încearcă să reproducă originalul, iar urmele vorbesc aici intrând în istorie. Este ca un fel de „moarte răscumpărată de istorie" (Ricœur 2001: 448) a unui poet cu destin tragic, printr-un decor ce capătă semnificație şi facilitează amintirea unui destin individual transformat în „memorie impersonală". Ceea ce era memorie individuală, personală, devine, într-un anume fel, memorie culturală. Pentru a evita întreruperea, memoria culturală „se face", se aşază în cadre instituționalizate ale amintirii, iar ceea ce era extern, exterior, devine acum intern, interior, după cum ceea ce era cumva memoria altuia o completează acum şi o întregeşte pe cea a vizitatorului şi a timpului pe care-l trăieşte. Acelaşi „loc al amintirii" afectează, prin urmare, mai multe conştiințe distincte ce se vor apropia printr-o reprezentare comună, experiența între cultură şi memorie

devenind un act etic în care se manifestă intersubiectivitatea, la „răscrucea" (Ricœur 2001: 518) spiritului subiectiv şi a celui obiectiv:

> „Fiecare obiect întâlnit şi locul pe care-l ocupă în asamblu ne amintesc un mod de a fi comun multor oameni, iar când analizăm această alăturare, când ne îndreptăm atenţia asupra fiecărei părţi e ca şi cum am diseca gândirea în care se suprapun aporturile unui mare număr de grupuri." (Halbwachs 2007: 195)

Trecutul stăruie în prezent, trăsătură dată de faptul că „referinţa la absenţă face parte din modul de prezenţă al amintirii" (Ricœur 2001: 476), iar absenţa prezentă se grevează asupra problematicii reprezentării trecutului. Desigur, urma se află în prezent (v. Ricœur 2001: 514), şi numai dimensiunea semiotică a ei, ca valoare de semn, o face să fie, concomitent, prezentă ca atare, dar şi semn al absentului, al anteriorului. Este un efect prezent al unei cauze absente (cf. Ricœur 2001: 513), funcţie a unei organizări:

> „Cât despre funcţia mnemonică, ea e specificată, printre toate celelalte, de raportul reprezentării cu timpul şi, în inima acestui raport, de dialectica prezenţei, absenţei şi distanţei, care este semnul fenomenului mnemonic." (Ricœur 2001: 515)

Destinul memoriei este, aşadar, legat de cel al *amprentei*, după modelul pecetei lăsate de un inel în ceară. Or, ca într-un fel de „reînnoire" a memoriei culturale, istoria literară japoneză face apel şi la alte instrumente de cunoaştere mnemonică, construind în continuare spaţii inedite ale memoriei, printre care se pot număra şi pietrele inscripţionate cu poeme *haiku* (*kuhi*).

Kuhi

Aceste *kuhi* se întâlnesc pretutindeni în Japonia, prefectura Ehime, spre exemplu, propunând celor interesați un „pelerinaj" literar pe la 575 de *pietre gravate cu haiku* (*Ehime 575 kuhi meguri*), ce au caligrafiate în rocă poemele a 17 autori celebri. Cum era şi firesc, majoritatea dintre ele se află în oraşul Matsuyama şi conțin *haiku*-urile celebrului *haijin* al locului Masaoka Shiki.

Masaoka Shiki, poem *haiku*

Amplasat în apropiere de Dōgo, considerat cel mai vechi izvor termal din Japonia, care, potrivit legendei, ar fi readus la viață o zeitate, faimă care a făcut să fie vizitat de Prințul Shotoku, fondatorul primei constituții japoneze, în anul 604, şi să apară menționat în cele mai vechi scrieri (cf. The Shiki Museum 2006: 85), cum ar fi romanul *Povestea lui Genji* (*Genji monogatari*), redactat de Murasaki Shikibu în secolul al XI-lea, *kuhi* din imaginea de mai sus are caligrafiat un *haiku* semnat de Masaoka Shiki: 湯の山や炭売りかへる宵月夜 (*Yu no yama ya/sumiuri kaheru/yoizuki yo*), a cărui traducere literală ar fi: *Munte cu apă fierbinte/să te întorci acasă de la vânzarea de cărbuni/noapte cu lună pe înserat*. Scris în 1893 şi urmărind arta poetică promovată de Shiki, potrivit căreia noul *haiku* trebuie să aibă drept concept de bază *shasei* sau „schița vieții" (cf. The Shiki Museum 2012: 44), acest poem, notând emoția unei clipe, vorbeşte despre suprema relaxare pe care o poate oferi unui ins ostenit de munca fizică, iarna, o baie în apă termală, la sfârşitul unei zile isto-

vitoare. Un *haiku*, considerat un model de estetică a tăcerii, prin elipsă şi polisemie, desfăşurând infinite tăceri generate de o extremă economie de mijloace, face ca ceea ce poetul trece sub tăcere să fie la fel de important ca ceea ce afirmă. „Câteva cuvinte", „o imagine" şi „un sentiment" (Barthes 1970: 90), acolo unde literatura occidentală cere dezvoltarea unui lung travaliu retoric, devin poezia obişnuitului şi a efemerului.

Or, dacă intrarea într-un muzeu facilitează crearea unui **timp povestit**, pietrele caligrafiate cu poeme *haiku* generează un **timp amprentă**, concomitent o amprentă materială, afectivă şi documentară. Platon, în dialogul *Phaidros*, ridica problematica *tăcerii paradoxale* a gândurilor scrise, asociate cu pictura (cf. Platon 1983: 486). Dacă, iniţial, scrierea este considerată doar un *leac* (*pharmacon* înseamnă însă şi ‚otravă' în greaca veche) folosit pentru a ajuta memoria, ce va aduce cu sine, în cele din urmă, uitarea (v. Platon 1983: 485), există, totuşi, se recunoaşte în dialogul platonician, şi un alt fel de scriere care, însoţită de cunoaştere, se scrie, tăcut, în sufletul celui care învaţă:

> „[...] iar cuvântările care dau învăţătură şi sunt rostite pentru a instrui, acelea care cu adevărat scriu în adâncul sufletului despre ce este drept, frumos, şi bun, sînt singurele deopotrivă certe, împlinite şi vednice de osteneală; [...]" (Platon 1983: 490)

Civilizaţia scrierii a modificat, de necontestat, în profunzime, conduitele nu numai ale vorbirii şi ale cunoaşterii, ci şi pe cele ale memoriei (Joly 1983: 405) şi devine cert că, mai mult decât vorbirea, scrierea este deţinătoarea funcţiei tezaurizării memoriei culturale. Pentru adevărata memorie, inscripţia capătă semnificaţia de „însămânţare", iar cuvintele cea de „seminţe", astfel încât *haiku*-ul gravat în piatră, citit pentru a fi înţeles şi, eventual, învăţat, face ca, în termeni platonicieni, o dată răspândită sămânţa lui în alţi oameni, „cu alte firi", să poată „încolţi", la rândul său, „alte gânduri şi rostiri" (cf. Platon 1983: 488). *Kuhi* se transformă, prin urmare, într-un fel de scriere „vie", o scriere a sufletului, întrucât grădinile literelor dau naştere memoriei vii ca simplu revers al uitării.

S-au recunoscut dintotdeauna misterul şi fascinaţia pietrei, aceasta fiind adeseori considerată „container" spiritual al forţei vieţii, după cum o arată discurile solare de la Sarmisegetusa sau megaliţii de la Stonehenge. Asemănător, şi pentru Orientul îndepărtat, piatra a fost şi este încărcată de sacralitate, în Japonia fiind iniţial asociată cu *mononoke*, forţe supranaturale care penetrează lucrurile şi spaţiul. Mai târziu, aceste forţe nediferenţiate *mononoke* au fost înlocuite cu zeităţi animiste, locuitoare ale pietrelor şi rocilor, aşa cum se poate vedea în jurul altarelor shintō, înconjurate de pietre şi roci, venerate

ca spații locuite de zeități şi izolate de ambientul înconjurător prin *shimenawa* sau frânghii ce marchează hotarul dintre sacru şi profan (v. Hondru 2001: 9). Astfel, nu numai faimoasele grădini „uscate" japoneze, care nu sunt altceva decât grădini din piatră, dar şi *kuhi* depun mărturie de acest misterios raport între om şi piatră, *dând seama* de calitatea pietrei ca instrument al „oracolului" sau al unui „mesaj" (v. Chevalier & Gheerbrant 1982: 751), caracteristică prețuită, de altfel, şi de C.G. Jung, prin amplasarea unei pietre inscripționate în fața casei de la Bollingen, rocă în care a sculptat, printre altele, şi o strofă în limba latină din alchimistul Arnaud de Villeneuve (mort în 1313):

> „Voici la pierre, d'humble apparence./En ce qui concerne sa valeur, elle est bon marché,/ Les imbéciles la méprisent,/Mais ceux qui savent ne l'en aiment que mieux." (apud Jung 1991: 264)

Prin calitățile sale, piatra dobândeşte simbolistica durității opuse perisabilului, iar urma lăsată în ea de inscripție nu face decât să-i legitimeze şi să-i consolideze această trăsătură. Prin *kuhi*, natura şi gestul uman s-au întâlnit în pragmatica memoriei culturale, pentru a consemna „memoria colectivă a oamenilor cultivați" (Ricœur 2001: 473). Dar memoria elitelor este trecută pe seama umanismului şi, fără pretenția de a-şi subordona istoria prin intermediul unor abuzuri de memorie (v. Ricœur 2001: 478), prin *re-amintiri* impuse de puterea politică sau grupuri de presiune, memoria culturală, formativă şi normativă (v. Assmann 1988: 132), capătă, şi în arhipelagul nipon, calitatea reflexivă, obligând grupul care a creat-o şi pe care-l reprezintă, la introspecția asupra propriului sistem:

> „The concept of cultural memory comprises that body of reusable texts, images, and rituals specific to each society in each epoch, whose 'cultivation' serves to stabilize and convey that society's self-image. Upon such collective knowledge, for the most part (but not exclusively) of the past, each group bases its awareness of unity and particularity. " (Assmann 1988: 132)

Destinul memoriei de a unifica cele trei instanțe ale temporalității se scrie atent, întrucât interferează cu istoria mentalităților. Omul pare să-şi asigure supraviețuirea apartenenței la o societate sau la o cultură nu atât prin rezultatul evoluției filogenetice, cât prin cel al socializării şi al obiceiurilor (cf. Assmann 1988: 125), funcție revendicată plenar de memoria culturală, astfel încât „a putea face memorie" ar fi considerată, pe drept, alături de capacitatea de a acționa sau de a povesti, „una dintre potențele ființei ca act şi ca potență în planul unei antropologii filosofice" (Ricœur 2001: 421). *A fi fost* s-a ancorat în experiența mnemonică şi s-a transformat în *este* şi *va fi*, întrucât o

societate, pentru a dobândi consistență şi a dura, trebuie să le ofere membrilor ei şansa de a se pune de acord, de a se apropia şi a se regăsi prin diverse experiențe. În realitate, ceea ce durează sau pare să dureze este dat de raportul dintre teama de a uita şi re-amintire, dintre o lume invizibilă şi una vizibilă, cea din urmă părând să fie adesea controlată de cea dintâi.

Pentru „facerea" memoriei, fiecare societate îşi modelează spațiul în felul său, dar urmând de fiecare dată aceleaşi linii, încât să constituie „un cadru fix în care îşi include şi îşi regăseşte amintirile" (Halbwachs 2007: 233). Dar amintirea şi re-amintirea nu presupun doar o simplă „reconstituire", bucată cu bucată, a unui fapt sau eveniment din trecut, ci trebuie ca această „reconstrucție" să plece de la date sau noțiuni comune, întrucât ele se transmit neîncetat de la un membru la altul în cadrul societății (cf. Halbwachs 2007: 61), referentul ultim fiind, în fapt, conştiința națională. Memoria culturală care „se face" are drept finalitate aceea de „a consolida" identitatea unui grup sau a unei națiuni şi toate reprezentările culturale converg în a identifica unicitatea şi particularitatea acestora. Considerând istoria ca fiind doar o versiune a trecutului, interesul memoriei se mută asupra patrimoniului cultural care ajută grupul să modeleze o identitate colectivă şi națională, devenind „vizibilă" pentru ea însăşi şi pentru ceilalți.

1.3. Semiotica culturii în analiza lingvistică

1.3.1. Interjecțiile/onomatopeele şi uimirea în fața lumii: o privire contrastivă în limbile română şi japoneză

> *Restent, par conséquént, en dehors de nos considérations les mots <équivalents de phrase> (interjections, particules d'affirmation et de négation, telles que oui, si, non),[...]*
>
> Eugenio Coseriu, *L'homme et son language*

„Cuvinte" sau „non-cuvinte", cum au fost interpretate de-a lungul timpului, interjecțiile, cu subcategoria onomatopeelor, au stârnit, şi continuă să o facă şi în prezent, un real interes (v. Burindant 2001). Atât pentru filosofii interesați de teoria limbajului, cât şi pentru gramaticieni sau oameni ai literelor, interjecția pare a fi o provocare permanentă, căreia i se dedică şi azi numeroase studii ce încearcă analiza lor din punct de vedere semantic, sintactic şi pragmatic, în diferite limbi ale lumii (v. Ameka (ed.) 1992). În limba japoneză, spre exemplu, atrage atenția un fenomen lingvistic destul de interesant, care constă nu atât în numărul apreciabil de interjecții/onomatopee din inventarul vocabularului acestei limbi, cât, mai ales, în funcțiile pe care acestea le au, de a încărca afectiv, emoțional, altfel spus, de a însufleți, „personalizând", o limbă considerată de către lingvişti occidentali, aproape în unanimitate, ca fiind una „impersonală". Mai mult, deşi granița între limba japoneză colocvială şi cea scrisă este foarte bine consolidată din punct de vedere lexical şi gramatical, surprinzător, interjecțiile şi onomatopeele transgresează frontierele, destul de rigide, care separă discursul oral de cel scris, alunecând uşor din vorbire în scris. Încercăm să arătăm, în continuare, statutul lor diferit în limbile japoneză şi română, căutând explicații convingătoare în acest sens.

Studiul interjecției/onomatopeei, dacă nu se mărgineşte, aşa cum este el propus de gramatica tradițională, doar la un simplu inventar de forme şi funcții, atinge, provocator şi incitant, o problemă de filosofia limbajului: Care ar fi relația între aceste cuvinte mimetice şi originea limbajului? Reuşesc interjecțiile/onomatopeele să numească lucruri sau stări, să le reprezinte într-un anume fel pentru om?! Interesul pentru aceste forme verbale ne-a fost stârnit

de dialogul platonician *Cratylos*, focalizat pe două direcții de interpretare, ce evidențiază, pe de o parte, recunoaşterea şi, pe de altă parte, neacceptarea, cu argumente invocate în ambele cazuri, a corespondenței arbitrare între nume şi realitate. Curiozitatea noastră față de acest subiect a crescut şi mai mult când, la un moment dat, în timpul lecturii studiilor coşeriene, am remarcat că interjecția fusese eliminată deliberat din cadrul unor cercetări teoretico-aplicative dedicate structurilor lexicale. S-a adăugat acestora, şi nu în cele din urmă, şi dorința de a aprofunda capitolul dedicat de gramatica limbii japoneze onomatopeelor, unde, şi observația ar putea fi făcută chiar de un nespecialist, se poate remarca uşor că ele sunt prezentate diferit față de felul în care o face, spre exemplu, limba română. Nedumeririle provocate de aceste „întâlniri" ne-au ispitit, aşadar, cu întrebări şi răspunsuri de căutat ...

Definind limbajul ca o activitate umană universală, ce se realizează întotdeauna individual prin vorbitorii unei limbi, în acord cu normele unei comunități lingvistice istorice, Eugeniu Coşeriu (2000: 233-249) recunoaşte trei planuri ale limbajului: universal, istoric şi individual. La nivel universal, limbajul ca activitate este vorbirea în general, la cel istoric acesta înseamnă a vorbi o limbă, iar la nivel individual devine limbajul realizat de individ într-o situație istorică determinată, numită „discurs". Delimitarea celor trei planuri ale limbajului este extrem de importantă deoarece ea trimite la trei nivele de funcționalitate ale conținutului lingvistic: *desemnare*, *semnificat* şi *sens,* a căror apariție într-un text nu poate fi decât simultană: dacă designația este relația între semn şi „lucrul" numit sau referința la „realitate", semnificatul este conținutul semnului lingvistic dat printr-o limbă, în timp ce sensul va fi creat de conținutul specific al unui act de vorbire sau al unui complex de acte de vorbire, respectiv al unui discurs (cf. Coşeriu 2001: 334).

Continuându-l pe Platon, care specifica două „funcțiuni fundamentale" în limbă, una de *numire* şi alta de *spunere* a ceva despre ceea ce a fost deja denumit, distincție prezentă şi azi în ceea ce numim „lexic" şi „gramatică", Eugeniu Coşeriu (2001: 166) separă două tipuri de semnificații: semnificația lexicală şi cea gramaticală, care, fără să coincidă exact, ar corespunde cu vocabularul, pe de o parte, şi cu gramatica sau structura gramaticală, pe de altă parte. Observăm că, în această sintaxă funcțională, Coşeriu (2001: 37), spre deosebire de gramatica tradițională, nu păstrează decât patru categorii verbale: substantiv, verb, adjectiv şi adverb, interpretate drept părți ale discursului, modalități de semnificare proprii actului vorbirii. Dar aceste semnificate categoriale s-ar completa cu semnificatele instrumentale, care cuprind instru-

mentele gramaticale cu ajutorul cărora o categorie gramaticală este orientată înspre o funcție gramaticală (*-uri* din *mal-uri*, spre exemplu), urmate, apoi, de semnificatul sintactic sau combinația lexemelor cu „morfeme", cărora li s-ar adăuga şi semnificatul ontic, legat de valoarea existențială atribuită în mod intenționat stării de lucruri despre care este vorba într-o frază/propoziție (v. Coşeriu 2001: 181-183). Interjecțiile/onomatopeele sunt scoase însă deliberat din această discuție, arătându-se totuşi, în altă parte, că ele ar fi o „unitate de discurs", adică forma cea mai redusă a unui discurs purtător de sens.

Până acum, investigația lingvistică, ca descriere şi istorie, a fost interesată mai mult de planul istoric al limbii, neglijându-se, întrucâtva, celelalte două nivele. Lingvistica integrală legitimează (v. Coşeriu 2001: 64) ca fiind la fel de importante şi celelalte două lingvistici: *lingvistica vorbirii* şi *lingvistica discursului,* agenda de studiu aparținând acesteia din urmă urmând să acopere aşa-numita „pragmatică". Nu ne rămâne decât să încercăm să înțelegem, pe baza unui material faptic oferit de limbile română şi japoneză, care ar fi aprecierile pe care le-am putea desprinde legate de relația interjecției/onomatopeei cu originea limbajului, în ce măsură poate fi acceptată valoarea ei imitativă şi ce s-ar putea spune despre sensul ei ca „unitate de discurs", după cum este ea interpretată de către Eugeniu Coşeriu.

Limbile au fost definite ca structurări semantice ale lumii exterioare, ale lumii extra-lingvistice (Coşeriu 2001: 173), mai exact, am completa, ca structurări semantice subiective. Astfel, spre exemplu, credem despre cuvintele mimetice ca interjecția/onomatopeea că nu structurează realitatea, ci, mai degrabă, pare că acestea impun realitatea prin interpretarea subiectivă a omului. *Mic* sau *mare* nu există ca atare în realitatea extralingvistică şi, în acelaşi fel, nici *aoleu*. Ele sunt doar atitudini umane, care, alături de alte interese, pot clasifica realitatea. „Subiectivitatea", fapt lingvistic obiectiv, este, de altfel, constitutivă limbajului, putându-se distinge trei tipuri de subiectivitate: o „subiectivitate" *încorporată* în sistemul lexical şi gramatical al unei limbi, o „subiectivitate" *exterioară* sistemului gramatical şi lexical şi una *sporadică*, *ocazională* (cf. Coşeriu 2001: 228-229). Apreciem că interjecția /onomatopeea ar putea fi interpretată ca ilustrare, prin excelență, a primului tip de subiectivitate, manifestată la nivelul lexical al limbii.

Constantin Noica (1978: 139-222), interpretând dialogul platonician *Cratylos*, urmărea, la rândul său, felul în care cuvintele pătrund subiectivitatea şi o lărgesc, ridicând-o la o „stranie formă de obiectivitate", grație căreia se face posibilă nu numai *comunicarea*, dar şi *comuniunea*, nu numai

înțelegerea între oameni, ci şi *subînțelegerea*, întrucât cuvintele trebuie să fie capabile nu doar să exprime lumea, ci şi să o creeze. Asemănător lui Socrate care remarcase un *dynamis* al principalelor sunete-litere, capabile să determine „virtutea numelor" ce le conțin, această încărcătură energetică a sunetului-literă contaminând cuvântul şi, apoi, structura însăşi a limbii (v. Pleşu 1988: 74-75), şi pentru Wilhelm von Humboldt forma sonoră a cuvântului era „expresia pe care limba o creează pentru idee", deoarece „numai sunetul efectiv configurat constituie limba" (apud Boboc 1988: 146). Într-o analiză de specialitate, expresia sonoră a unui cuvânt nu poate fi, însă, separată de conținutul acestuia, împreună construind semnificația unui fapt lingvistic ce se explică nu atât prin materialitatea sa, cât prin funcția pe care acesta o îndeplineşte (cf. Coşeriu 2001: 21). Or, toate funcțiile limbajului, mai puțin cele fonologice, care se raportează exclusiv la structura expresiei, devin „modalități" de semnificare (Coşeriu 2001: 256), funcția lexicală, cea mai importantă dintre acestea, anterioară funcțiilor necesare combinării cuvintelor, structurând experiența primară cu ajutorul cuvintelor. În studiile dedicate acestei funcții lexicale, Eugeniu Coşeriu îşi focalizează atenția pe materialul faptic oferit doar de cuvintele lexematice propriu-zise, eliminând din cercetarea efectuată cuvintele care ar corespunde unor fraze, cum ar fi interjecțiile (v. Coşeriu 2001: 216), particulele de afirmație şi de negație ca *da* şi *nu*, cuvintele morfematice, ca articolele, prepozițiile, conjuncțiile şi cuvintele categorematice, ca deicticele sau pronumele. O face oare, întrucât, spre exemplu, interjecțiile necesită un alt tip de abordare?

Menționam deja că, pentru lingvistul amintit, interjecția ar fi o „unitate de discurs", discursul fiind definit în scrierile sale ca stratul superior, ultim, într-o structurare gramaticală a limbajului, în care monemul s-ar situa la un prim nivel, urmat, la următorul nivel, de cuvânt, apoi, de un grup de cuvinte, de clausulă, şi de frază (ultimul nivel aparținând discursului sau textului) (cf. Coşeriu 2001: 185). Dar conținutul unui act de vorbire sau al unui discurs este sensul, ce apare prin concursul designației şi al semnificatului limbii, la care se adaugă determinările extralingvistice ale discursului luat în considerare, cum ar fi cunoaşterea „lucrurilor" desemnate, cunoaşterea „situației" în care se vorbeşte sau cunoaşterea persoanelor care participă la acest discurs (v. Coşeriu 2001: 165-355). Că limbajul aparține, în acelaşi timp, naturii şi spiritului, exteriorității lumii şi interiorității conştiinței pare să o dovedească cu neputință de ignorat interjecția/onomatopeea. Realitatea desemnată de un cuvânt nu poate fi eludată, ea, realitatea, constituind, în fapt, punctul de

reper necesar pentru orice considerație semantică a limbajului, în practică sau în ştiință. Reproşul adus, uneori, limbajului că ar fi insuficient, întrucât el nu se poate referi la lume, cu toate detaliile, se vădeşte inadecvat. Este adevărat că, pe de altă parte, limbajul nu comunică direct condițiile contextuale, dar nu o face deoarece nu este necesar să o facă. El se foloseşte, însă, chiar de aceste condiții, expresia reală implicându-le şi conținându-le, iar o comparație semantică între limbi ar trebui să arate tocmai felul în care limbile respective analizează aceeaşi realitate (cf. Coşeriu 2001: 67-101) sau felul în care se raportează fiecare dintre ele la lumea reală.

În limba română, cuvântul mimetic n-a fost studiat decât sub forma unui inventar niciodată complet (v. Bejan 1995: 261), care consemnează formele lexicale ce redau diferite sunete din natură sau care exprimă „o stare sufletească, un îndemn, o adresare" (Popescu 1971: 324), interjecția fiind considerată de gramatica tradițională românească drept o categorie gramaticală, alături de alte nouă, cum ar fi substantivul, verbul, adjectivul ş.a.m.d. În sintaxa funcțională propusă însă de Eugeniu Coşeriu nu există decât patru categorii verbale, care se validează şi pentru limba română. Excluderea interjecțiilor dintre aceste categorii presupune o nouă perspectivă de abordare a lor, una în care acestea pot fi interpretate ca echivalentul unor fraze sau ca „unități de discurs". Ceea ce gramatica tradițională studiază, aşadar, ca valoare stilistică (v. Popescu 1971: 329) a cuvintelor mimetice, în lingvistica integrală devine tema de cercetare pentru lingvistica discursului.

Dacă substantivul şi verbul „denumesc" senzații şi sentimente, interjecția le „exprimă", înțelegând prin aceasta că ea încearcă „să redea" sau „să reproducă" (cf. Avram 1986: 231) stări emoționale, precum senzații de durere fizică, de oboseală, de frig şi arsură sau stări sufleteşti ca durere, mâhnire, regret, bucurie etc., sugerând existența lor şi exteriorizându-le. La nivel formal însă, interjecția se caracterizează printr-o mare instabilitate, întrucât la originea ei stau exclamațiile spontane şi imitațiile aproximative, ca strigătele de durere, mirare, bucurie (*ah*, *of*, *uf*, *aoleu*, *valeu*!), care au fost înlocuite, de-a lungul timpului, în limba română, de cuvinte cu o anume semnificație, tendința în timp părând să fi fost aceea de diminuare (v. Puşcariu 1974: 173) a numărului şi de utilizare mai exactă a lor. Pentru a invoca întrebuințarea neechivocă a unora dintre acestea avem în vedere următoarele contexte situaționale: azi, spre exemplu, românul care depune o sarcină din spinare exclamă, ca semn de uşurare *uf!* şi nu *valeu!*, iar cel ce simte o durere sau un regret spune *ah!* şi nu *uf!* . Interjecțiile intră, în felul acesta, într-o interpretare

asemănătoare celei pe care cercetătorul o face pentru orice alt lexem al limbii române. Dar nu acestea, numite de Sextil Puşcariu „sunete reflexe", prezintă cel mai mare interes, ci adevăratele onomatopee, cuvintele imitative, cuvintele expresive, granița dintre interjecțiile primare şi cuvintele imitative nefiind întotdeauna uşor de stabilit, întrucât o exclamație involuntară poate fi, în acelaşi timp, şi o „imitare" a unui sunet auzit, ca, spre exemplu, în situația în care cade un copil, când se poate exclama *poc!* sau *buf!*, imitând, în fapt, sunetul produs prin cădere.

Până recent se vorbea în studiile de specialitate despre interjecții neizolate şi izolate (cf. Avram 1986: 233), primele dintre ele integrându-se în structura unei propoziții, iar celelalte constituind ele singure propoziții. Acceptând interpretarea lui Coşeriu, potrivit căreia interjecțiile ar fi echivalentul unei fraze, clasificarea pe care tocmai am menționat-o nu se mai susține. Atât în exemplele introduse în prima categorie: *Iată casa*; *Era vai de tine*; *Mergea şontâc-şontâc*; *o friptură tt*; *L-a lăsat paf* , cât şi în cele din cea de-a doua categorie: *Vai! Am greşit!*; *Ei! Ce facem?* se poate observa uşor că interjecțiile se pot constitui într-o propoziție/frază. Spre exemplu, *Mergea şontâc-şontâc* s-ar putea glosa sau *dezvolta*, - şi-l folosim pe „a dezvolta" cu accepțiunea lui din muzică, de *schimbare*, *creştere*, *înflorire*, *variații* şi *modificări* ale uneia şi aceleiaşi teme (v. Bernstein 1982: 209-210) -, în *Mergea şchiopătând*, adică *Mergea cu un picior pe care şi-l trăgea după el; Hârşti o palmă* s-ar putea transcrie *Îi plesni o palmă*, iar *Bâldâbâc în apă* este înțeles, fără nicio dificultate, ca *Se scufundă în apă*. Valoarea stilistică a interjecției, prin care se încearcă, în primul dintre exemplele de mai sus, vizualizarea încărcată afectiv a unui picior bolnav este neîndoielnică. Un alt exemplu de interjecție-propoziție ar putea fi şi: *Oho! răspunseră toți în cor* (GA 1963: 430), unde *oho* ar putea fi considerat echivalentul unei propoziții afirmative. Ar putea fi amintite apoi interjecțiile care ar exprima „manifestarea unei voințe sau dorințe" (Avram 1986: 231-233) ca: *aho*, *hai*, *na*, *bre*, *iată*, al căror sens în calitate de „unități de discurs" ar putea fi clasificat în: - ordin: *aho!, haide!, ho!, na!, stop!*: *Aho! Aho! copii şi frați...* ; - chemare, gonire şi oprire (în general, a animalelor): *cea!, hăis!, ho!*; - adresare: *bre!, ei!, mă*; - atenționare: *ia!, iacă!, iată!*, lista putând fi completată de cuvântul mimetic *ura*!, care, ca unitate de discurs, este asociat, în mod convențional, actului ilocuționar de aclamare (cf. Récanati 1988: 305).

Interpretarea interjecției ca o „parte" discursivă esențială apare şi la Liana Pop (2000: 50-56) care evidențiază cinci funcții ale acesteia la nivelul discursului: de a exprima sentimente şi atitudini personale (*Unde dracu te-ai dus*),

de exhortare şi apel (*St! nu te mişca*), de sugerare a momentelor de ezitare, bâlbâială (*... şi mi-ar trebui, mă rog, ceva bani*), de a reproduce diferite zgomote din natură (*O cinteză nevăzută începu să strige atunci: - Ți-vic! Ți-vic! ... pica, pica*) şi de a colora stilistic un enunț, devenind un marcator pragmatic ca vocativul sau imperativul *(Fată - hăi! ia dă tu flăcăului demicatul ce i-am făcut*). Prin această interpretare modernă, din perspectiva teoriei discursului şi a pragmaticii, se completează studiul interjecției în limba română, categorie verbală pe care gramatica tradițională o neglijase întrucâtva şi o lăsase la periferia sistemului, fiind considerată multă vreme „afuncțională" şi „rebelă".

Exagerarea relației onomatopeei cu începuturile limbii făcuse ca această teorie, la un moment dat, să cadă în desuetudine, pentru ca să se ajungă apoi la încercarea de a aplica şi în studiul interjecțiilor/onomatopeelor perspectiva neogramatică, istorică şi exactă (cf. Puşcariu 1974: 171). Sextil Puşcariu, preocupat de „trăsăturile comune" ale mai multor onomatopee, de stabilirea unor „principii" şi de prezentarea rolului pe care acestea îl au în „îmbogățirea" tezaurului lexical al limbii române, a evitat, deliberat, „partea filosofică a chestiunii". Cercetarea lingvistului român se va fixa, în cele din urmă, asupra cuvintelor imitative propriu-zise, „care redau prin sunete o impresie acustică" (Puşcariu 1974: 176), fiind lăsate la o parte cele „care redau o impresie vizuală", nu pentru că li s-ar contesta existența, ci pentru că un studiu al lor ar solicita o altă perspectivă de abordare. La o primă vedere, pare că onomatopeele care redau o „impresie vizuală" se dezvoltă din cele care redau o „impresie acustică" şi un exemplu ilustrativ ar fi derivatul *a gâlgâi* din expresia *a face gâl-gâl*, unde cuvântul imitativ este întrebuințat pentru a reda sunetul produs de lichide care curg în cantitate foarte mare. Că s-a produs un transfer de la sunet la imagine este un fapt sprijinit în limba română de apariția construcției *fumul gâlgâie*, unde fumul, în fapt, nu face nici cel mai mic sunet. Printre cuvintele onomatopeice, cuvintele imitative, a căror etimologie sau proveniență o lăsăm la o parte, acesta fiind un alt aspect al problemei, se remarcă un tip aparte de onomatopee care îl constituie cele „plăsmuite în mod simbolic", caracterizate de Sextil Puşcariu (1974: 177) ca neavând „un sens precis" şi exprimând „în mod vag toate obiectele care se prezintă ochilor sub o anumită formă". Ar fi vorba despre cuvinte care nu imită sunete auzite, ci ar „simboliza" mişcări şi forme, apărute din combinații de sunete existente deja în limbă. Un posibil exemplu, după Sextil Puşcariu, ar fi regionalismul bucovinean *a fulfula*, prin care se încearcă exprimarea unei ninsori line, cu fulgi mari şi deşi, cuvânt onomatopeic, derivat probabil, prin

reduplicare, de la *fulg*. Domeniul acesta este, însă, foarte puțin cercetat şi rămâne ca viitoare studii să îmbunătățească cu noi ilustrări domeniul onomatopeelor.

Cuvintele imitative funcționează, aşadar, diferit în limbă, în comparație cu cuvintele propriu-zise. Ele, spre exemplu, nu se supun legilor fonologice ale unei limbi, lucru firesc, de vreme ce încearcă să reproducă sunetele din natură. Exclamația *bâr* (*br, brrr*) este definită de *Dicționarul Academiei* ca o interjecție primară, folosită pentru a exprima dezgustul sau frigul. Interesantă este explicația pe care o dă Sextil Puşcariu (1974: 178) acestei forme mimetice, văzând în ea „o încercare neizbutită de a reda un sunet, [...] un *r* lung şi fonic, bilabial", inexistent în alfabetul românesc. Nu ar fi vorba, astfel, despre o combinație de sunete, cum ar lăsa să se vadă imaginea grafică a formei onomatopeice, ci despre un sunet născut din vibrarea buzelor. Articolul de dicționar continuă cu prezentarea unei interjecții ca *brrr* care ar reda sunetul tobei şi varianta *bâr*, folosită de cioban când îşi cheamă oile. Cu un *t* la final, onomatopeea *brt* ar reda şi ea senzația de frig, dar una mai scurtă. O astfel de interpretare ar servi, credem, o înțelegere simbolică a sunetelor, aşa cum a fost ea prefigurată în dialogul platonician *Cratylos* (v. Platon 1978). Acelaşi Sextil Puşcariu (cf. 1974: 182-183), vorbind despre tulpinile onomatopeelor, arată că acestea ar fi, într-un mare număr rotacizate, ele încercând să redea, într-o mare măsură, mişcarea: b*z* este întâlnit şi sub forma *bârz* (v. *bârzoi*). Nu poate fi neglijat, apoi, fenomenul reduplicării ce caracterizează aceste cuvinte imitative: *bâlbâi*, *bombăni*, *dârdâi*, *gâlgâi*, *mormăi* ş.m.a.d., este adevărat, o reduplicare incompletă, în care se repetă doar consoana inițială. Se adaugă acestora alte multe derivate de la o rădăcină onomatopeică, lucru uitat, însă, azi. Spre exemplu, *o țârâ* ‚puțin' ar fi derivat de la verbul onomatopeic *a țârâi*, iar *un pic* ‚puțin' şi *a pica* de la *pic-pic*, cuvânt imitativ care ar încerca să redea căderea picăturilor de apă.

Dar caracteristica principală a interjecției/onomatopeei, şi cercetările recente o remarcă permanent, este aceea de a caracteriza discursul vorbit, respectiv stilul familiar. Literatura, populară sau cultă, a lui Ion Creangă şi Petre Ispirescu, a lui George Coşbuc sau a lui Marin Preda (v. Popescu 1971: 324-333), foloseşte interjecția/onomatopeea pentru a conferi pasajelor respective marca de oralitate şi afectivitate. În limbajul ştiinței, însă, poate fi întâlnită doar o singură interjecție care este neutră din punct de vedere stilistic (Avram 1986: 231) şi aceasta este *iată*. Dezbătând problema funcției pe care o îndeplineşte interjecția într-un discurs, Sextil Puşcariu conchide că

aceste cuvinte onomatopeice aparţin mai mult graiului familiar şi popular, iar în scrierile literare ele se întâlnesc tot mai rar, cu atât mai rar, cu cât „o literatură se îndepărtează mai mult de popor şi devine mai artistică" (Puşcariu 1974: 171-172). Totuşi, interjecţia/onomatopeea rămâne, în continuare, o „provincie neexplorată" (Bogrea 1971: 470-472) a lexicografiei şi gramaticii româneşti, în condiţiile în care funcţia îndeplinită de interjecţii/onomatopee în limba română, ca unităţi de discurs, pare să ilustreze ceea ce a construit lingvistica integrală plecând de la Aristotel, şi anume că semnele limbajului uman au întotdeauna valoare simbolică, adică o valoare care nu rezidă exclusiv în semnele materiale ca atare. Şi Sextil Puşcariu (1974: 196), la rândul său, vorbind despre silabă şi sunet, arăta că acestea, într-adevăr, fiind independente, „produc numai impresii acustice, fără să poată deştepta idei", cu excepţia oferită de onomatopee, care ar putea stabili „o relaţie" între sunet şi sens, relaţie uşor recuperabilă chiar într-o ghicitoare românească despre coasă: *Ţac, ţac, prin copac*, /*Fâş, fâş, prin păiş*.

Limba japoneză, într-o descriere succintă, se prezintă cu o morfologie neaşteptat de simplă în faţa unui european: numele japonez nu manifestă diferenţa de număr, gen, definit/nedefinit, verbul nu face distincţia de persoană, iar timpul lui gramatical este foarte slab diferenţiat într-un trecut şi un non-trecut, ce poate fi prezent sau viitor. Pentru o mai bună înţelegere, încercăm să transpunem în limba română un exemplu ca: *Kodomo wa kuru*. O primă traducere, funcţională, ar fi <Copilul/copiii vine/vin sau va veni/vor veni>, iar o alta, în litera şi în spiritul acestei limbi, ar fi: <în ceea ce priveşte un anumit număr de membri ai clasei ‚copil', există un ‚a veni'>.

Wilhelm von Humboldt (1971: 40) folosea metafora cercului desenat de o limbă în jurul unui popor care o vorbeşte, când voia să arate că încercarea de a părăsi acest cerc nu se poate produce decât intrând „simultan" în cercul limbii unui alt popor. De aceea, credem că şi cercetarea unui fapt lingvistic aparţinând unei limbi, materne sau nu, ar trebui să înceapă cu prezentarea a ceea ce Coşeriu (2001: 61) numeşte, enumerând contextele extraverbale ale limbii, *cadrul cultural*. Întotdeauna se spune mai puţin într-o limbă decât se exprimă sau se înţelege, întotdeauna sensul unui discurs trece dincolo de ceea ce este spus efectiv şi acest fapt poate avea loc numai datorită circumstanţelor în care se produce actul vorbirii, circumstanţe numite şi la Coşeriu „cadre".

Cultura, suma întregii informaţii neereditare, împreună cu mijloacele de organizare şi păstrare ale acesteia (cf. Lotman 1974: 12-19), cuprinde toate registrele de manifestare a spiritualităţii omeneşti. Putem vorbi despre o

cultură europeană sau despre una africană sau asiatică, după cum putem invoca o cultură franceză, rusă, română, japoneză, fiecare din ele propunând o viziune particulară asupra lumii, în care putem regăsi, totuşi, uneori, detalii de o surprinzătoare asemănare.

Trăsăturile culturii japoneze, spre exemplu, şi aici converg opiniile multor specialişti, configurează un model al lumii cu totul aparte faţă de cel oferit de cultura occidentală. Mentalitatea culturală niponă este focalizată, se spune, pe complementaritate mai degrabă decât pe contrast, pe fuziunea mai degrabă decât pe opoziţia subiect-obiect. Se mai vorbeşte, apoi, despre cultura japoneză ca despre una orientată preferenţial înspre concret, în dauna abstractului, sau ca despre o cultură interesată mai mult de mic, decât de vastitate, de nemărginire (cf. Ikegami 1998: 1909). Nu este deloc întâmplător atunci că toate aceste caracteristici se regăsesc şi în funcţionarea limbii japoneze, justificând, spre exemplu, înalta dependenţă a textului de context, graniţa text/ context fiind destul de vagă, şi activa implicare a cititorului în text, căruia i se cere participarea efectivă la construcţia sensului. Altfel spus, cultura şi limba japoneză prezintă drept caracteristici dominante armonia şi continuitatea.

În cultura europeană s-a vorbit mult despre simbolistica sunetelor, materialul-plămadă al cuvintelor. Pentru P. Mersenne (apud Genette 1976: 213), în tratatul său de *Armonie universală,* din 1636, *A* semnifică ceva mare şi plin (mari pasiuni, spre exemplu), *O* ar sugera lucruri subtile, în timp ce *I,* crede autorul tratatului, ar invoca lucruri foarte subţiri şi mici, iar *U* lucruri ascunse şi obscure.... Pentru Ernst Jünger (1988: 106), pe de altă parte, *A* invocă puterea, *O* - lumina, *E* - spiritul, *I* - lumea carnală şi *U* - ţărâna, în timp ce la Rimbaud, în poemul *Vocale*, fiecare vocală se colorează, astfel încât poemul debutează cu versul *A negru, E alb, I roşu, U verde, O bleu: vocale*, [...], iar exemplificarea ar putea continua. Dacă literatura occidentală încearcă o asemenea apropiere vizavi de expresia sonoră a unui cuvânt, studiul lingvistic de specialitate, urmând direcţiei de cercetare propuse de Aristotel, se îndepărtează radical de o asemenea perspectivă. Acceptând arbitrariul semnului lingvistic, expresia sonoră, prin ea însăşi, nu are niciun semnificat, ci, numai împreună cu un conţinut asociat, expresia sonoră va dobândi o semnificaţie într-o limbă dată, ceea ce face ca şi aşa-numitele cuvinte imitative ca interjecţiile/onomatopeele să nu mai poată fi studiate ca o exemplificare a capacităţii intrinseci a sunetelor de imitare a realităţii înconjurătoare.

În limba japoneză, perspectiva de abordare a acestui fapt lingvistic este însă inversată. Se vorbeşte (v. Wald 1988: 57) mult despre rolul pe care îl

joacă în această limbă vocalele şi suprasegmentalele - ton, accent, debit, ritm, despre faptul că propoziţiile asertive sunt copleşite, din punct de vedere numeric, de către cele interogative, dubitative, optative, imperative, mult mai încărcate afectiv, ceea ce face să se creadă că japonezii ar fi mai înclinaţi înspre concret şi artă, decât înspre abstract şi filosofie (v. Abe 1985). Ne amintim însă că, şi într-o limbă occidentală precum germana, interjecţiile sunt numite şi Empfindungswörter, ‚cuvinte ale simţirii', în care, după unii, s-ar putea chiar recupera resturile unui limbaj pur vocalic. Conştient de existenţa unor exemple care pot şi să ilustreze, dar şi să infirme teza propusă, Ernst Jünger (1988: 93) vede în sunete, în cele din urmă, „materia arhetipală a lumii", „forţa" care sluşeşte cuvântul...

Grecii vorbeau despre patru fluide sau umori care pot fi întâlnite în trupul omenesc: *sângele* care face omul energic, *flegma* care-i provoacă lenea şi oboseala, *cholerul* care-l duce la mânie şi *melancolia* care-l umple de nostalgie şi tristeţe. Toate acestea par să se regăsească exprimate şi în numeroasele interjecţii/onomatopee (v. Makino, Tsutsui 1998: 50-56) din limba japoneză, ca de altfel în cele din orice limbă. Spre deosebire, însă, de o limbă indoeuropeană, unde ele aparţin mai mult vocabularului copiilor, întrebuinţarea lor de către adulţi rămânând în limitele discursului oral, limba japoneză, care diferenţiază atât de puternic stilul scris de cel vorbit, le foloseşte, surprinzător, în ambele. O limbă „impersonală", cum este caracterizată limba japoneză, foloseşte neaşteptat de mult aceste interjecţii şi onomatopee tocmai parcă pentru a personaliza şi „însufleţi" discursul respectiv. *Fonomimele* (numite *giongo* de limba japoneză), alături de *fenomime* (sau *giseigo*), reprezentări fonetice ale fenomenelor perceptibile prin simţuri non-auditive, şi *psihomime* (*gitaigo*), reprezentări fonetice ale unor stări psihologice umane, reprezintă o parte deosebit de importantă a vocabularului adult din limba japoneză scrisă şi vorbită. Interesant este că, într-o propoziţie, ele sunt urmate de *to*, un marcator al citării, deoarece, remarcă literatura de specialitate, acestea sunt interpretate, de fapt, ca adverbe care citează, reproducând, am completa, stări, sentimente, caracteristici ale unor acţiuni.

Detaliind, consoanele sonore par să sugereze, în limba japoneză, ceva mare, greu, tocit sau murdar, în timp ce corespondentele lor surde reprezintă ceva mic, uşor, ascuţit, curat: *gorogoro /korokoro* [*to korogaru*]/‚[a se rostogoli] obiecte grele/obiecte uşoare'. Velarele *g* şi *k* tind să sugereze dificultate, claritate, separare, detaşare sau schimbare bruscă: *kukkiri* [*to mieru*] ‚[a se vedea] clar'; *garat* [*to kawaru*] ‚[a se schimba] complet'. Dentalele fricative *s* şi

sh amintesc de liniște, de emoții omenești tăcut-liniștite: *surusuru* [*to suberu*] ‚[a aluneca] uşor'; *shonbori* [*to suru*] , [a fi] deprimat, abătut'. Lichida *r* pare să reprezinte fluiditate, alunecare: *surasura* [*to kotaeru*] ‚[a răspunde] cu mare uşurință'. Nazalele *m* şi *n* ne orientează înspre ceva tactil, cald şi moale: *muchimuchi* [*shite iru*] ‚[a fi] durduliu, grăsuț, rotofei'; *nurunuru* [*shite iru*] ‚[a fi] noroios, lipicios'. Bilabiala surdă reproduce explozivitate, putere şi bruschețe: *pinpin* [*shite iru*] ‚[a fi] plin de viață, energie, viguros'. Semivocala *y* este încărcată de slăbiciune, încetineală şi moliciune: *yurayura* [*to yureru*] ‚[a (se) legăna] ca valurile'. Vocalele îşi au şi ele simbolistica lor în urechea japoneză: *u* arată ceva ce are de a face cu psihologia umană: *uttori* [*suru*] ‚[a fi] încântat'; *o* este, cu referire la psihologia umană, în general, negativ: *odoodo* [*shite iru*] ‚[a fi] foarte nervos', iar *e* este conotat cu vulgaritate: *herahera* [*to warau*] ‚[a râde] fără rost, într-un moment neplăcut'.

Particulele şi conectorii, indispensabili în sintaxa limbii japoneze, par să fie şi aceştia influențați de acest fel de receptare a sunetelor: *ga* este un marcator al subiectului, alături de un altul, *no,* întâlnit în subordonatele relative; *kara* ‚deoarece' exprimă cauza, ce poate fi redată şi cu ajutorul lui *node; keredo /ga* ‚deşi' redă concesia, concesie, la rândul ei, semnalată şi prin *noni; koto,* spre exemplu, arată un lucru intangibil, în timp ce perechea lui *mono* exprimă un lucru tangibil. Nazala, spre deosebire de velare, face ca apariția ei să personalizeze subiectivivând discursul, orientându-l înspre locutor, după cum, în aceeaşi ordine de idei, categoria adjectivelor în < *i* >, care se termină în *shii*: *kanashii* ‚trist', *sabishii* ‚singur', *ureshii* ‚fericit', par să respecte cele afirmate mai sus referitor la reprezentarea stărilor emoționale omeneşti prin fricativele dentale. Stopul glotal este şi el un mijloc mimetic, folosit pentru a amplifica sau pentru a încărca emotiv sunetele date: *yahari/yappari* ‚după cum era de aşteptat', *bakari/bakkari* ‚doar' etc.

În limba japoneză, orice studiu de specialitate (v. Tomikawa 1997: 43-46) al cuvintelor mimetice este făcut urmărind, după cum arătam deja, nu numai clasificarea lor în *fonomime*, *fenomime* şi *psihomime*, ci şi funcția lor de îmbogățire a sensului unui discurs, circumstanțiind verbul. Spre exemplu, verbul *a durea*, însoțit de felurite onomatopee, exprimă diferite nuanțe de durere. Dacă, în limba română, spunem *mă doare tare, puțin, ascuțit, surd*, în limba japoneză cuvintele mimetice încearcă să descrie durerea, folosindu-se de o simbolistică a sunetelor: *kirikiri [to itamu]* s-ar traduce prin ‚a (te) durea/a suferi de o durere ascuțită şi continuă', durerea putând avea şi alte cauze decât unele pur fizice, ca în exemplul *Shigoto ga umaku ikanakute i ga kirikiri*

itamu (‚Mă doare stomacul (cu o durere ascuțită), deoarece nu prea mă descurc la serviciu'); *hirihiri* încearcă să redea o ‚durere usturătoare', după cum se poate vedea din exemplul: *Hiyakeshita senaka ga hirihiri suru* (‚Mă ustură (cu o durere usturătoare) spatele ars de soare'); *zukizuki* este o ‚durere care pulsează' şi exemplul *Kega o shita ashi no yubi ga zukizuki itamu* s-ar tălmăci prin: ‚Mă doare degetul rănit de la picior (cu o durere care pulsează)'; *gangan* sugerează o ‚durere (de cap) foarte puternică': *Futsukayoi de atama ga gangan itamu* (‚Am o durere de cap teribilă, din cauză că sunt mahmur'); c*hikuchiku*, ‚durerea înțepătoare' poate fi provocată de spinii unui cactus: *Saboten no toge ga sasatte chikuchiku suru* (‚Mă doare (cu o durere înțepătoare), fiindcă m-am înțepat în spinul unui cactus'), exemplu tradus în limba engleză prin: *Ouch! I pricked my finger on that silly cactus!.*

Că onomatopeele sunt interpretate adverbial de limba japoneză o dovedeşte şi faptul că unele, la origine cuvinte mimetice, sunt considerate azi adverbe de gramatica limbii japoneze contemporane, uitându-se sau ignorându-se proveniența lor: *kitto* ‚cu siguranță', *zutto* ‚în mod continuu, neîntrerupt', *chotto* ‚puțin', *motto* ‚mai', *yatto* ‚în sfârşit (rezultat obținut în urma unui efort)'. *Asa kara zutto hon o yonde iru*., spre exemplu, s-ar traduce în limba română prin ‚Citesc o carte fără întrerupere, de dimineață'. Dar aceste *fonomime* pot sta, la rândul lor, la baza creării unor cuvinte noi (v. Satoru 1994: 119-123), dintre care amintim: *korogaru* ‚a se rostogoli' provine din *korokoro,* amintit deja, *hikaru* ‚a străluci' din *pikapika* ‚strălucitor, cu reflexe de lumină', *buruburu* ‚tremurător' a dat *furueru* ‚a tremura', *zawazawa* ‚gălăgios' a creat verbul *sawagu* ‚a face gălăgie', *dokidoki* ‚(despre bătăile inimii) repede, rapid' se regăseşte în *tokimeku* ‚a bate repede, neregulat; a fi agitat, nervos', *hisohiso* ‚în secret' a dat adjectivul *hisoka[na]* ‚secret', iar *yuttari* ‚neîngrădit, nelimitat' s-a dezvoltat în *yutaka[na]* ‚abundent'. Din lipsa unor corespondente echivalente în vocabularul limbii române, am tradus onomatopeele japoneze folosindu-ne de adjective, care nu respectă, însă, şi nu pot reda rolul pe care cuvintele mimetice îl au în limba japoneză.

Doar înțelegerea corectă a simbolismului sunetelor limbii îi permite însă străinului interesat de limba japoneză să aprecieze profunda sensibilitate a acesteia şi, în acelaşi timp, a unei culturi, orientate poate ceva mai mult decît cea occidentală, înspre obiectele direct perceptibile. Întrebuințarea cuvintelor mimetice de diverse genuri literare, cum ar fi *haiku*-ul, cea mai scurtă formulă poetică cunoscută de literatura universală, nu mai poate fi astfel o surpriză pentru cititor. Reproducem un *haiku* al lui Issa (1763-1827):

ō-botaru,
yurari-yurari to
tōri keri.
(A huge firefly,
Waveringly,
Passes by.)"
(apud Suzuki 1997: 234)

În dicționarul japonez (GJD 1995: 2231), *yurari* este explicat prin: *yukkuri to hito yuresurusama* ‚om care se clatină încet'. Încercând o tălmăcire în limba română a cuvântului mimetic reduplicat (în general, *fonomimele* japoneze sunt reduplicative) *yurari-yurari*, tradus în limba engleză prin ‚waveringly' am putea opta pentru ‚tremurător', ‚fluctuant', ‚șovăitor', ‚vibrant', ‚neliniștit', ‚nedecis' etc. Toate acestea sunt, însă, într-o foarte mare măsură, lexeme conceptuale, în timp ce *yurari-yurari*, descriind, fără îndoială, o mişcare discontinuă, imită, prin sugestie auditivă, impresia ritmului fulgurant. Onomatopeea japoneză sugerează, pe lângă sentimente de libertate sau demnitate, şi un fel de bucurie: a te bucura de timpul tău, fără niciun fel de grabă. Când toate acestea sunt combinate cu un verb al acțiunii ca *tōri keri,* licuriciul nu mai este unul mic, ci a devenit unul de dimensiuni umane, amintind de un om liber, fără teamă, demnitatea individuală fiind asociată cu o notă de rezervă şi transcendentalism (cf. Suzuki 1997: 235). După cum se poate lesne observa, aceste onomatopee reduplicative în limba japoneză apelează mai mult la sentiment decât la intelect, de aceea convertirea lor în termeni conceptuali le trădează într-o oarecare măsură. Se demonstrează, prin urmare, şi în acest mod, că, în limba japoneză, un mod abstract de gândire nu este atât de mult folosit ca în limbile occidentale, japonezul – şi, implicit, limba lui – fiind mult mai apropiat de experiența realității-natură decât alte limbi şi culturi care şi-au dezvoltat într-un stadiu foarte înalt sistemele de analiză şi abstractizare.

Dar onomatopeele reduplicative sunt foarte des folosite în limba japoneză şi pentru a comunica un anume tip de experiență. Se spune despre orientali că au un oarecare deficit în puterea de a gândi filosofic şi în precizia analitică. Poate că este aşa, dar ei sunt, se pare, mult mai înzestrați în a experimenta direct realitatea însăşi, care refuză să fie percepută, în mod tranşant, printr-un „da" care n-ar putea fi niciodată „nu" sau invers. Complementaritatea, care exclude antagonismul, ar fi conceptul care ar putea cel mai bine acoperi misterul care se află dincolo de orice întâmpinare intelectuală: „The yurari-yurari way of a huge firefly passing before my window

contains in it all that defies our relativistic scrutinity." (Suzuki 1997: 236). Ne apropie mult de muzică, credem, un asemenea mod de percepere a realității, în care încărcătura expresivă a cuvintelor mimetice face ce face doar muzica, care vine să completeze acolo unde cuvântul pare a fi neputincios, încercînd temerar să dea glas unor emoții lăuntrice.

Având atenția focalizată asupra cuvintelor imitative, respectiv a legăturii lor cu originea limbajului şi a funcției lor într-o limbă, analiza contrastivă poate sprijini, cu succes, evidențierea caracteristicilor unei limbi flexionale, cu rădăcină indo-europeană, şi ale unei limbi „exotice", aglutinante. În limba română, studiul interjecției/onomatopeei poate fi făcut într-o paradigmă aristotelică, în care legătura directă între sunet şi realitatea reprezentată este mediată de intenționalitatea umană. Întrebuințarea interjecțiilor/onomatopeelor caracterizează stilul oral şi nu este nicio îndoială că ele funcționează ca unități de discurs. În limba japoneză însă, conceptul *kotodama* ‚cuvânt-spirit', care datează din secolele VIII-XIX şi s-ar putea explica prin forța pe care o are cuvântul de a da naştere unui eveniment, de a declanşa fapte prin însuşi conținutul lui, arată că, în această cultură, cuvântul nu poate fi separat de semnificația şi designația sa (cf. Ikegami 1998: 1901). Potrivit concepției animiste din credința *shinto*, credința nativă a japonezilor, totul în acest univers are un spirit care vorbeşte, astfel că, prin cuvântul rostit de ființa umană, spiritul acelui cuvânt se manifestă în lume. Folosind, ulterior, alte două concepte: *shingon* ‚cuvântul adevăr' al Iluminării şi *mogo* ‚cuvântul iluzoriu' al realității imediate, introduse de budism, *kotodama* se va dezvolta în conceptul *mono no aware* (‚mişcarea sufletului înspre lucruri') ce aminteşte că întreaga lumea încojurătoare, prin însăşi natura ei, poate trezi în om, în mod natural, anumite stări, sentimente şi senzații naturale. Nu întâmplător am folosit pentru explicitarea acestui concept, oarecum în exces, diferite derivate de la rădăcina „natură", întrebuințarea lor justificând tocmai dorința de a amplifica *naturalul* şi *naturaleța* acestor emoții stârnite în om de natură, în deplin contrast cu „raționalul" şi „artificialul". Este acelaşi *mono no aware* ce încearcă să redea petrecerea omului prin această lume, încărcată de resemnarea în fața Absolutului căruia nu i se poate împotrivi...

Afirmând că toate limbile sunt *diferite* unele de altele, dar şi *identice*, construite fiind după aceleaşi principii, Humboldt nu numai sublinia faptul că limba unei comunități devine spiritul ei, după cum spiritul său este limba, fără a le putea însă gândi în întregime identice (apud Boboc 1988: 146), ci şi legitima o cercetare de tip comparativ sau contrastiv între limbi.

Studierea oricărui fapt lingvistic într-o accepțiune ştiințifică şi culturală devine, credem, o contribuție pe deplin justificată la descrierea unei limbi. Ea probează faptul că orice limbă este un sistem deschis, creator, fiecare limbă, în funcție de „forța ei proprie şi intimă" (cf. Humbodt 1988: 164), fiind liberă „să opereze şi să provoace"...

> Cella Delavrancea povestea că, în timpul vizitei făcute, prin 1923 sau 1924, sculptorului Constantin Brâncuşi, acesta, destul de puțin primitor la început, şi-a pus la încercare oaspetele. Şi Cella Delavrancea îşi amintește:
>
> *S-a întors spre un colț al atelierului unde era o sculptură, numai zigzaguri...*
> *- Dar asta ce este?...*
> *Am privit cu multă atenție obiectul fierăstruit:*
> *- Păi ăsta este Cucurigu-gagu (s.n.)...*
> *Brâncuşi a rămas cam mirat:*
> *- Cum ți-a venit!*
> *- Am auzit...*
> *- Cum l-ai auzit?*
> *- Intervalurile dintre zimții aceştia fac cuarte, succesiuni de cuarte muzicale ...*
> (apud Grigorescu 1993: 43)

1.3.2. Idiomurile ca „texte culturale”

What is most valuable is gentleness of spirit...

Prince Shōtoku, *Constitution of Seventeen Articles (604)*

Recitindu-i pe Aristotel şi Humboldt, Eugeniu Coşeriu (cf. 2001: 124) arată că limbajul, fără să fie produsul gândirii logice, în condițiile în care acesta din urmă se bazează cu necesitate pe limbaj, reprezintă prima manifestare specifică a omului ca om. Prin limbaj, omul poate cunoaşte lumea şi, în acelaşi timp, se poate cunoaşte pe el însuşi, fixând şi obiectivând această cunoaştere dincolo de impresii sau reacții imediate.

Limbajul se manifestă în mod concret ca activitate umană particulară de a vorbi cu celălalt prin intermediul unei limbi, dar, concepând limbajul ca *energeia*, acesta devine un act de creație în toate formele sale. *A vorbi* înseamnă, în lingvistica integrală propusă de Eugeniu Coşeriu, *a crea* (cf. Coşeriu 2001: 13), limbajul ca unitate de intuiție şi expresie devenind esențial pentru definirea omului. Fiind atât *logos* („appréhension de l'être”), cât şi *logos* intersubiectiv („forme et expression de l'historicité de l'homme”) (Coşeriu 2001: 30), limbajul în general atinge dimensiunea omului şi a ființei, în timp ce limba corespunde relației omului cu ceilalți indivizi umani, definind „umanitatea” omului sau capacitatea acestuia nu numai de a-şi pune întrebări legate de *a fi* într-o lume exterioară şi într-una lăuntrică, ci şi de a interpreta acest *a fi*.

Definind limbajul ca o activitate umană universală, care se realizează întotdeauna individual prin vorbitorii unei limbi, în acord cu normele unei comunități lingvistice istorice, Coşeriu (v. 2000: 223-249) identifică trei planuri ale limbajului: universal, istoric şi individual. La nivel universal, limbajul ca activitate este vorbirea în general, la cel istoric acesta înseamnă a vorbi o limbă, iar la nivel individual el ar corespunde limbajului realizat de individ într-o situație istorică determinată, numită de Coşeriu „discurs”. Delimitarea celor trei planuri ale limbajului este extrem de importantă întrucât ea trimite la trei niveluri de funcționalitate a conținutului lingvistic: *desemnare*, *semnificat* şi *sens*, a căror apariție într-un text nu poate fi decât simultană (cf. Coşeriu 2000: 246).

Având în vedere că sensul este conținutul unui act de vorbire sau al unui discurs (v. Coşeriu 2001: 355), acesta apare prin concursul designației şi al semnificatului limbii, la care se adaugă determinările extralingvistice

ale discursului luat în considerare, cum ar fi, spre exemplu, „cunoaşterea" lucrurilor desemnate, „cunoaşterea" situației în care se vorbeşte sau „cunoaşterea" persoanelor care participă la acest discurs (v. Coşeriu 2001: 165). Realitatea desemnată de un cuvânt/grupaj de cuvinte nu poate fi eludată, ea, realitatea, constituind, în fapt, un „punct de reper" necesar pentru orice considerație semantică a limbajului (v. Coşeriu 2001: 101), astfel încât structura idiomatică dintr-o limbă, interpretată ca expresie lingvistică a experienței umane, pare să devină, la rândul său, un exemplu evident că limbajul aparține, concomitent, naturii şi spiritului (cf. Coşeriu 2001: 131), exteriorității lumii şi interiorității conştiinței.

Toate limbile sunt diferite între ele – pare să fie aserțiunea pe care Wilhelm von Humboldt o dezbate în capitolul *Caracterul limbilor* din lucrarea sa *Despre multiplicitatea construcțiilor lingvistice* (v. Humboldt 1998: 302), unde se evidențiază faptul că fiecare limbă are un „caracter" şi că, tocmai datorită acestuia, fiecare limbă propune o viziune proprie asupra lumii. Întrebarea care se naşte firesc, în urma relevării aşa-numitului „caracter" al unei limbi, este legată de felul în care fiecare limbă particulară încearcă şi reuşeşte să-l exprime, de modalitatea în care se înrădăcinează această „individualitate spirituală" în limbă şi cum poate fi ea demonstrată. Constatând şi acceptând individualitatea fiecărei limbi, filosoful german se întreabă, motivat, în ce elemente ale limbilor ar putea fi ancorat caracterul acestora. Încercăm să argumentăm în cele ce urmează că, în cazul limbii japoneze, şi expresiile idiomatice îi pot defini convingător „caracterul".

Dând seama de caracterul popoarelor şi de nevoia de a găsi expresia sonoră adecvată stărilor şi sentimentelor resimțite de sufletul omenesc (cf. Humboldt 1998: 303), în construcția limbilor subiectivitatea joacă un rol important. Limba, definită ca o „structurare semantică" a lumii exterioare (cf. Coşeriu 2001: 173), structurează în mod subiectiv realitatea extra-lingvistică, impunând adesea o realitate dată de interpretarea subiectivă a omului. „Subiectivitatea", divizată într-o „subiectivitate" *încorporată* în sistemul lexical şi gramatical al unei limbi, într-o „subiectivitate" *exterioară* sistemului gramatical şi lexical şi într-una *sporadică*, *ocazională* (cf. Coşeriu 2001: 229), ca fapt lingvistic obiectiv, este, astfel, constitutivă limbajului, structurile idiomatice ale unei limbi putând fi interpretate ca o ilustrare, prin excelență, a primului tip de subiectivitate, manifestată la nivelul lexical şi gramatical al limbii. Astfel, idiomul japonez *chacha o ireru*, ce-ar putea fi tradus în limba română prin ‚a întrerupe' şi a cărui transpunere literală ar fi ‚a face ceai unul

după altul' (v. Akiyama & Akiyama 1996: 29), în condițiile în care, în mod obişnuit, „a prepara ceai" se spune în limba japoneză „(o)cha o ireru", repetiția lexemului „cha" cu semnificația ‚ceai' pare să sugereze graba şi neatenția din partea unuia dintre participanții la conversație. Mai mult, în limba japoneză, lexemul folosit frecvent pentru „ceai" este, mai degrabă, „ocha", decât „cha", „o" din „ocha" amintind de un prefix de politețe, care, de-a lungul timpului, s-a sudat de cuvânt astfel încât azi nu mai este recunoscut ca atare, omisiunea acestuia însă din lexemul ce intră în construcția idiomului luat în discuție putând sugera şi o oarecare lipsă de respect manifestată între locutor şi interlocutor.

Limbajul, definit ca activitate creativă, are drept caracteristică principală, după Coşeriu, faptul că el este, în acelaşi timp, „expresie cu semnificație", respectiv „expresie şi semnificație" (Coşeriu 2001: 23) sau, reformulat, un sistem de semne, prin semn înțelegându-se „un instrument convențional şi un element de cultură care aparține unei comunități" (Coşeriu 1995: 22). Continuându-l pe Platon, care specifică două „funcțiuni fundamentale" în limbă, una de „numire" şi alta de „spunere" a ceva despre ceva denumit deja, distincție prezentă şi azi în ceea ce numim „lexic" şi „gramatică", Coşeriu separă două tipuri de semnificații: „semnificația lexicală" şi cea „gramaticală", care, fără să coincidă exact, ar corespunde cu vocabularul şi cu gramatica sau structura gramaticală.

Neglijate până acum de investigația lingvistică tradițională, este interesant, credem, să încercăm să situăm idiomurile în această clasificare, folosind un corpus ilustrativ oferit de limba japoneză. Funcția lexicală, cea mai importantă dintre funcțiile limbii, structurează experiența primară cu ajutorul cuvintelor şi este anterioară funcțiilor necesare combinării cuvintelor. Până în momentul de față însă, studiile dedicate funcției lexicale îşi focalizează atenția pe materialul faptic oferit doar de cuvintele lexematice propriu-zise, eliminând din cercetarea efectuată grupajul de cuvinte sudat constituit de structura idiomatică sau „discursul repetat", cum a fost acesta denumit de Coşeriu:

> „Le «discours répété» comprend tout ce qui est traditionnellement figé comme «expression», «phrase» ou «locution» et dont les élements constitutifs ne sont pas remplaçable ou re-combinables selon des règles actuelles de la langue." (Coşeriu 2001: 235)

Asociat tehnicii libere, al cărei contrafort este, „discursul repetat" (v. Coşeriu 2001: 110) arată modalitatea în care, într-un discurs, se întâlneşte ceea ce poate fi efectiv combinat cu ceea ce a fost deja combinat. Mai mult, la fel cum se întâmplă şi în cazul unor lexeme ca *geisha*, *samurai*, *kamikaze*,

termeni culturali pentru a căror semnificație devine importantă cunoașterea „contextului extraverbal" (v. Coşeriu 2001: 58) în care îşi au originea, cu ajutorul acestor forme de „discurs repetat" precum citatele, expresiile fixe, proverbele, se poate recupera studiul obiectelor (*l'étude des «choses»)* (Coşeriu 2001: 113), o investigație de acest fel clarificând aportul adus de cunoașterea lucrurilor şi a „lumii" la activitatea de a vorbi. Împreună cu contextul idiomatic (limba însăşi) şi cu cel verbal (discursul însuşi), contextul cultural contribuie la constituirea contextului în sens general al activității de vorbire sau al realității ce înconjoară un semn, un act de vorbire sau un discurs. Înglobând tot ceea ce aparține unei tradiții culturale a unei comunități, contextul cultural devine, de altfel, o formă particulară a contextului istoric (cf. Coşeriu 2001: 62). Spre exemplu, sensul idiomului japonez *abura o uru*, cu o posibilă traducere în limba română prin ‚a pierde vremea' şi al cărui sens literal ar fi, de fapt, ‚a vinde ulei' (v. Akiyama & Akiyama 1996: 19), se leagă de perioada Edo (1600-1867) din istoria culturală a Japoniei, când, în lipsa electricității, măsuratul uleiului de către vânzătorii ambulanți cerea oarecare zăbavă. Inevitabil, în timp ce-şi făceau meseria, aceştia intrau în conversație cu gazdele în a căror casă se aflau, ceea ce-i făcea pe vecini, a căror aşteptare se prelungea, să creadă că întârzierea vânzătorilor ambulanți se datora caracterului lor de pierde-vară. Urmând aceeaşi cale de interpretare, o expresie idiomatică japoneză ca *atama o sageru,* cu echivalentul românesc ‚a respecta' şi a cărei traducere literală ar fi ‚a-ți apleca capul' (v. Akiyama & Akiyama 1996: 19), trimite, neîndoielnic, la salutul japonez ce face ca respectul, recunoştința şi consimțământul pentru celălalt să fie arătate şi prin plecăciunea capului (*ojigi*). Asemănător, un idiom ca *bansaku o tsukiru*, ce-ar putea fi tradus în limba română prin ‚a junge la capăt de tot', şi a cărui transpunere literală ar deveni ‚se termină 10.000 de scheme' (v. Akiyama & Akiyama 1996: 25), pentru o înțelegere corectă, ar necesita, credem, cunoaşterea faptului că ideograma chinezească 万, cu citirile *man* sau *ban*, ce intră în componența cuvântului <bansaku> are, pe lângă accepțiunea de ‚zece mii', cea mai mare unitate numerică japoneză, şi aceea de ‚tot'.

Contextul nonverbal a fost adesea ignorat de către lingvişti, deşi, în cazul expresiilor idiomatice, el face posibilă înțelegerea limbii ca unitatea intuiției şi a expresiei (v. Coşeriu 2001: 28), ca pură creație de semnificați şi „semne", expresiile idiomatice ca perifraze ale unui cuvânt-cheie constituind mai degrabă decât o categorie a sinonimelor lingvistice una a sinonimelor cognitive. Structura idiomatică *pin kara kiri made*, cu o posibilă traducere în

română prin ‚unu, vârf, început', ‚de la început până la sfârşit' (v. Akiyama & Akiyama 1996: 255), este, în limba japoneză, parafraza ce doreşte să sugereze varietatea, diversitatea lucrurilor. E interesant însă că acest idiom conține două cuvinte al căror etimon este neologic: „pin" este derivat din portugezul „pinto", cu semnificația ‚unu', iar „kiri" este un derivat de la „kuruso", adaptarea fonetică la limba japoneză a lexemului portughez „cruz", cu semnificația ‚cruce'. Dar orizontala şi verticala care reprezintă semnul iconic al crucii pentru credința creştină constituie trăsăturile care compun ideograma chinezească „十", a cărei semnificație, în limba japoneză, este ‚zece'. Prin urmare, traducerea literală a idiomului ar fi ‚de la 1 la 10', unde, firesc, într-o numărătoare de la unu (=*pin*) la zece (=*kiri*), „pin" ar constitui nivelul cel mai înalt, în timp ce „kiri" ar exprima nivelul cel mai scăzut. Condiționarea limbajului prin „lucruri" şi prin „cunoaşterile despre lucruri" devine, credem, evidentă, iar corelația limbaj-cultură oportună:

> „În ceea ce priveşte relația între limbaj şi cultură, trebuie remarcat că aceasta se prezintă în mod esențial în trei sensuri diferite. Pe de o parte, limbajul însuşi este o formă primară a «culturii», a obiectivării creativității umane (sau, cum se spune – şi aceasta reprezintă unul şi acelaşi lucru -, a «spiritului creator»). Pe de altă parte, limbajul reflectă cultura non-lingvistică; el este «actualitatea culturii» (Hegel), adică exprimă «cunoaşterile», ideile şi judecățile despre «realitatea» cunoscută (şi, de asemenea, realitățile «sociale» şi ale limbajului însuşi ca segment al realității). În afară de aceasta, nu se vorbeşte numai cu ajutorul limbajului, ca atare, al «competenței lingvistice», ci şi prin intermediul «competenței extralingvistice», al «cunoaşterii lumii», adică prin intermediul cunoaşterilor, ideilor şi judecăților despre «lucruri»; iar «cunoaşterea lumii» influențează expresia lingvistică şi o determină într-o oarecare măsură." (Coşeriu 1994:139)

Asemănător poeziei, idiomurile propun obiectivarea unui conținut intuitiv al conştiinței, fiind situate dincolo de distincția ce se poate face între adevărat şi fals, între existență şi non-existență. Ca rezultat al unui act de creație, arhitectura idiomurilor prezintă o structură complexă, constituind o rețea de relații de tip lexical şi gramatical ce poate determina sau completa sensul. Prezentând limba ca o activitate creatoare, expresiile idiomatice fac loc unor nenumărate posibilități de „a vorbi o limbă":

> „La variabilité des significations, en particulier les déplacements de sens nombreux et d'une grande portée ainsi qu'une aptitude illimitée pour les paraphrases multiples sont précisément les propriétés qui favorisent la créativité d'une langue naturelle et confèrent non seulement à l'activité poétique mais aussi à l'activité scientifique des possibilités d'invention continues." (Jakobson 1973: 29)

Recunoscând că ceea ce este exprimat prin cuvinte este întotdeauna mai puțin decât ceea ce s-a spus, idiomurile se transformă oarecum într-o activi-

tate expresivă „complementară", ce retrimite cuvintele la senzațiile, sentimentele sau stările din care au provenit (v. Smith, apud Butaciu 2009: 36), încercând să le reîncorporeze nu numai în imagini vizuale sau în senzațiile dinamice ale corpului, ci şi în cele ale activității de cunoaştere a „lumii". Activând în mod particular valența culturală a contextului pe care-l presupune activitatea de a vorbi într-o limbă, idiomul prezintă un mecanism dinamic ce face apel de nenumărate ori la figurile retorice pentru a constitui un sens. Dacă, spre exemplu, expresia idiomatică japoneză *eimin suru*, cu echivalentul românesc ‚a muri', a cărui redare literală ar fi ‚a dormi somnul de veci' (v. Akiyama & Akiyama 1996: 45), este uşor accesibilă oricărui nonnativ, datorită unei „cunoaşteri" universale în care moartea este interpretată metaforic ca un „somn etern", idiomul *ocha o nigosu*, ce-ar putea fi tradus în română prin ‚a produce confuzie' şi a cărui tălmăcire literală ar deveni ‚a pregăti un ceai tulbure' (v. Akiyama & Akiyama 1996: 29), cere însă, pentru a accede la un nivel de profunzime al său, „cunoaşterea" ceaiului verde, pentru a putea face analogia cu limpezimea culorii „licorii verzi", ce lasă clar vederii fundul ceştii în care a fost turnată.

De asemenea, între expresia idiomatică *doro o kaburu*, al cărei sens ar fi ‚a-ți asuma responsabilitatea altuia' şi care ar avea o traducere literală ‚a-şi turna noroi pe cap' (v. Akiyama & Akiyama 1996: 44), şi *koan*-ul (parabola) Zen cu numărul şaizeci şi patru „Chōshū poartă o pereche de pantofi pe cap", din colecția de parabole „Hekigan-roku", comentate de preotul chinez Yüan-wu, în anul 1225, *koan* menționat şi de Yukio Mishima în romanul *Templul de aur*, pare să existe o legătură irefutabilă. *Koan*-ul Zen, ce este, de fapt, o enigmă cu un tâlc foarte greu dacă nu imposibil de descifrat, povesteşte cum, în perioada T'ang, o pisicuță intrată în grădina unui templu devine prilej de dispută între aripa de vest şi cea de est a clădirii. Dar părintele Nansen, ce urmărea cearta, apucă pisicuța de ceafă, îi pune un cuțit la gât cerându-le călugărilor ce şi-o disputau să spună cuvântul potrivit pentru a salva viața animalului. Nimeni nu este însă în stare să răspundă cerinței lui Nansen şi pisica este omorâtă. La lăsarea serii, se întoarce la templu mai-marele Chōshū, căruia i se relatează evenimentul. Chōshū ascultă în tăcere şi iese din încăpere punându-şi încălțămintea pe cap (v. Mishima 2000: 62). Tâlcul *koan*-ului ce încearcă să motiveze gestul lui Nansen prin anihilarea iluziei sinelui, îndepărtând orice contradicție între sine şi ceilalți, iar acela de o infinită mărinimie al lui Chōshū de a-şi pune obiecte murdare prin considerarea lui ca o dovadă de noblețe budistă, stă, fără îndoială, la baza înțelegerii idiomului menționat mai sus.

Numit de Eugeniu Coşeriu (2001: 114) „discurs repetat", idiomul, situat dincolo de fonetică, vocabular sau gramatică, urmând norme proprii, diferite de cele ale tehnicii libere, şi-a găsit în literatura de specialitate recentă variate accepțiuni, dintre care amintim: „termen ambiguu" folosit în mod controversat, „combinație de cuvinte" cu un sens special, „frază specială", „anomalie verbală", „idiosincrazie" a limbii (v. Butaciu 2009: 13-14), „scuză" sau „pretext" (v. Egan 2008: 381-409) datorită „inflexibilității" şi „lipsei de predictabilitate" şi, nu în ultimul rând, „exemplu obscur" (Wearing 2012: 500), în care elementele componente se conectează prin procedee de tip figurativ ca similaritatea şi analogia. În ciuda definițiilor multiple, aceste unități nestructurate semantic numite „idiomuri" sunt acceptate, în final, în literatura de specialitate europeană ca „frazeme" ale căror trăsături specifice sunt date de: stabilitate, idiomaticitate şi polilexicalitate (cf. Burger, apud Piirainen 2012: 33).

Astfel, termenului „idiom" din limbile occidentale, a cărui etimologie trimite la gr. *idios*, cu semnificația ‚privat, particular', *Dicționarul Longman al limbii engleze* (2008: 805) îi prezintă următoarele accepțiuni în limba engleză: „1. group of words that has a special meaning that is different from the ordinary meaning of each separate word; 2. (formal or technical) a style of expression in writing, speech, or music that is typical of a particular group of people", în timp ce *Dicționarul Longman englez-japonez* (2006: 807) îi propune următorii termeni echivalenți în limba japoneză: 1. „idiomu, jukugo, kanyōku"; 2. „sakuhū, sutairu". Întrucât studiul de față este interesat de prima accepțiune a termenului, vom supune atenției, în continuare, echivalenții japonezi „idiomu", „jukugo", „kanyōku". Dacă „idiomu" este o simplă adaptare la limba japoneză a englezescului „idiom", ocurența „jukugo" are o intrare în dicționar cu trei semnificații: 1. „cuvânt compus, idiom"; 2. „cuvânt chinezesc (*kango*)"; 3. „*kanyōku*, idiomatic phrase (s.n.)" (cf. *Nihongo daijiten* 1995: 1014), ocurența „kanyōku" prezentând, în schimb, o singură accepțiune, şi anume „reformulare fixă, cuvânt *kanyō*, idiom, idiomatic expression (s.n.)" (cf. *Nihongo daijiten* 1995: 480). Se poate lesne observa că, în limba japoneză, „jukugo" şi „kanyōku" sunt termeni de metalimbaj, definiți de dicționarul enciclopedic al limbii japoneze aproximativ unul prin celălalt, lipsa unei clare disocieri dintre ei fiind exprimată chiar de echivalenții oferiți în limba engleză.

Diferențiindu-se de proverbe ce se caracterizează prin universalitatea adevărului exprimat, prin forța ilocuționară şi prin autonomia discursivă (v. Piirainen 2012: 33), idiomurile capătă, în frazeologia europeană, funcția categoriilor morfologice de substantiv, verb, adjectiv sau adverb, studii recente fiind dedicate chiar sintaxei, semanticii şi pragmaticii idiomurilor sau analizei lor din perspectiva sociolingvisticii şi a psiholingvis-

ticii. Deşi toate aceste abordări privesc cultura ca o dominantă fundamentală constantă în frazeologie (cf. Piirainen 2012: 47), doar câteva studii au tratat relația dintre idiomuri şi cultură în detaliu.

Printre numeroasele definiții date de-a lungul timpului limbii, se remarcă şi cea propusă de semiotica culturală, pentru care limba este un artefact cultural, reflectând, drept urmare, caracteristici ale culturii în care a apărut. În centrul acestei perspective stă, desigur, predispoziția omului de a crea semne şi de a le încărca cu semnificații, cultura devenind un sistem de simboluri sau de semne semnificative, în care recunoaşterea relației dintre expresiile idiomatice şi cunoaşterea culturală pare să poată fi tratată drept un fapt comun: „[...] le language est au centre de tous les système sémiotiques humains et il est le plus important d'entre eux." (Jakobson 1973: 28)

Wilhelm von Humboldt folosea metafora cercului (1988: 40) desenat de o limbă în jurul unui popor care o vorbeşte când voia să arate că încercarea de a părăsi acest cerc nu se poate produce decât intrând, „simultan", în cercul limbii unui alt popor. De aceea, credem că şi cercetarea unui fapt lingvistic aparținând unei limbi, materne sau nu, ar trebui să înceapă cu prezentarea a ceea ce Coşeriu (2001: 61) numeşte, enumerând contextele extraverbale ale limbii, cadrul cultural. Întotdeauna se spune mai puțin într-o limbă decât se exprimă sau înțelege, întotdeauna sensul unui discurs trece dincolo de ceea ce este spus efectiv şi acest fapt poate avea loc numai datorită circumstanțelor în care se produce actul vorbirii.

Dacă este adevărat că orice limbă, într-o măsură mai mare sau mai mică, este dependentă de context, limba japoneză este dependentă într-o atât de mare măsură că noțiunea de „text" devine mai importantă decât cea de „propoziție". Astfel, ceea ce înseamnă, literal, o propoziție este o problemă simplă, dar constucția reală a sensului în limba japoneză este lăsată contextului pentru precizare, înalta dependență a textului de context amintind de limbajul copiilor sau de limbajul poetic, ce evidențiază imperfectul control al limbii, într-un caz, sau posibilitatea de a depăşi normele lingvistice, în celălalt caz.

Mai mult, în limba japoneză, propozițiile asertive sunt copleşite, din punct de vedere numeric, de cele interogative, dubitative, optative, imperative, mult mai încărcate afectiv, arătându-i pe locuitorii arhipelagului nipon mai inclinați înspre concret şi artă decât înspre abstract şi filosofie (v. Suzuki 1988: 307). Expresia idiomatică *ichi go ichi e*, spre exemplu, ce s-ar putea parafraza prin ‚o întâlnire ce are loc o singură dată în viață', este strâns legată de idealul ceremonialului ceaiului de a acorda maximă însemnătate clipei. Disciplină spirituală, ce tratează fiecare detaliu ca fiind extrem de important, ceremonialul ceaiului a fost fundamentat de maestrul Sen no

Rikyu (1521-1591) pe baza a patru principii fundamentale: *wa* [和] (‚armonie'), *kei* [敬] (‚respect'), *sei* [清] (‚puritate'), *jaku* [寂] (‚pacea minții'), primele două fiind considerate sociale sau etice, al treilea atât de natură fizică cât şi psihologică, iar ultimul - spiritual sau metafizic (cf. Suzuki 1988: 304). Ceremonialul ceaiului învață astfel armonia dintre lucruri, armonia dintre oameni, armonia dintre lucruri şi oameni sau dintre oameni şi natură, respectul acordat etichetei, purificarea rituală prin curățenie şi ordine şi, nu în ultimul rând, felul în care se poate dobândi pacea minții. Făcând participanții să înțeleagă că totul este, în viață, într-o permanentă schimbare şi, prin urmare, că momentului tranzitoriu i se cuvine atenția absolută, idealul ceremonialului ceaiului se leagă strâns de sensul idiomului *ichi go ichi e*, a cărui semnificație literală ar fi ‚un moment, o întâlnire' şi al cărui sens ar deveni ‚prețuieşte unicitatea clipei!'.

La o privire mai atentă, se pot însă recunoaşte în conceptele *wa*, *kei*, *sei*, *jaku* patru şcoli orientale de gândire, respectiv, în primele două (*wa* şi *kei*), confucianismul, în cel de-al treilea (*sei*), taoismul şi shintoismul, iar în *jaku* budismul şi taoismul, camera ceaiului (*chashitsu*) transformându-se în spațiul ce sincretizează toate aceste filosofii. Prin propunerea unui cadru meditativ făcută minții, ceremonialul ceaiului se întâlneşte cu budismul Zen, transformând situația dată într-o relație intimă cu sfera mai largă a realității (v. Suzuki 1988: 306). Spațiul se transformă într-un medium ce ridică problema timpului, în *chashitsu* clipa căpătând însemnătatea eternității:

> „Who would then deny that when I am sipping tea in my tearoom I am swallowing the whole universe with it and that this very moment of my lifting the bowl to my lips is eternity itself transcending time and space?" (Suzuki 1988: 314)

Dar morfologia culturii nu mai înțelege „spațiul", în spirit kantian, ca un apriori absolut şi constant al intuiției umane, ci ca un „act creator al sensibilității" (cf. Bachelard 2005: 66), variabil în funcție de diversitatea culturală. Intuiția spațiului, ca un act creator al sensibilității conştiente, este văzută acum ca un factor dominant, exclusiv determinat de puterea simbolică a unei culturi sau a unui stil. Dar, în afara unui orizont spațial, conştiința posedă şi un orizont temporal şi, din perspectiva relației dintre ele, cultura europeană consideră spațiul şi timpul drept părți egale ale aceluiaşi întreg. În cultura japoneză însă, spre deosebire de cea occidentală, un fenomen real, un sunet, spre exemplu, este considerat fără limite, putând fi interpretat din perspectiva infinitului (cf. Miyoshi 1985: 117). Reformulat, în cultura vestică, spațiul şi timpul sunt văzute într-o relație structurală, ca „obiecte intelectuale", în timp ce, în mentalitatea extrem-orientală, timpul şi spațiul sunt conectate într-un *continuum nelegat* în tărâmul emoționalului sau al universului mental.

Acest „continuum nelegat" este însă adevărata natură a lui *ma* [間], ideogramă citită de limba japoneză şi *kan*, cu semnificaţia ‚interval', caracterul chinezesc intrând atât în componenţa substantivului *jikan* [時間] ‚timp', cât şi a lui *kūkan* [空間] ‚spaţiu'. *Ma*, fiind, în fapt, un concept estetic întâlnit nu numai în diferite forme muzicale sau teatrale, ci şi în felul de a gândi al japonezilor (cf. Miyoshi 1985: 117), probează continuitatea ca o trăsătură fundamentală a artei tradiţionale japoneze, aşa cum ar putea fi ea exemplificată de „poezia legată" (*renga*) sau „pictura pe rulou" (*emaki*). *Ma*, tradus literal, înseamnă ‚spaţiu' sau ‚interval', dar, în calitate de concept estetic, ar trimite la spaţiul dintre ceva şi ceea ce urmează, referindu-se fie la intervalul dintre bătaia unei tobe şi următoarea, fie la cel dintre poziţia de poză a unui dansator şi modificarea ei într-o alta, fie la intervalul dintre fraza unui actor şi următoarea etc. *Ma* este, prin urmare, intervalul de timp în care nu se întâmplă nimic, este momentul *blank*-urilor cărora actorii sunt chemaţi să le acorde maxima importanţă:

> „Nothing apparently happens in these periods, but they are by no means empty moments. On the contrary, they are conceived of as fully significant moments – as significant as those moments at which something is really taking place." (Ikegami 1986: 398).

Continuitatea este, astfel, demonstrată de *ma* în două feluri: pe de o parte, prin neutralizarea distincţiei dintre „nimic" şi „ceva" pe care o realizează, fiecare moment fiind văzut ca semnificant pentru celălalt, şi, pe de altă parte, prin distrugerea structurii performative clar articulate la care contribuie, acordând valoare semnificantă perioadei în care nu se întâmplă nimic. Acest *ma* impune un ritm, redat în limba japoneză prin *ma o toru* (‚a-ţi însuşi bătaia tăcută'), ceea ce ar putea explica, credem, şi structurile idiomatice *ma ga yoi*, cu accepţiunea de ‚sincronizare temporală bună' (v. Miyoshi 1985: 99), indicând o situaţie ale cărei circumstanţe au fost favorabile sau *ma ga warui*, echivalentul aproximativ al lui ‚a fi într-o situaţie neplăcută', deşi traducerea literală ar fi ‚sincronizare temporală proastă' (v. Akiyama & Akiyama 1996: 187). Având drept concept-cheie acelaşi *ma*, idiomuri ca *ma ga nukeru*, ce s-ar putea traduce prin ‚stupid', deşi transpunerea literală ar fi ‚cineva fără simţul sincronizării' (v. Akiyama & Akiyama 1996: 187) sau *ma ga motenai*, cu un echivalent românesc ‚a nu fi capabil să umpli tăcerea' şi o traducere literală ‚a nu fi capabil de a avea un spaţiu' (v. Akiyama & Akiyama 1996: 187), evidenţiază, la rândul lor, în ultimă instanţă, importanţa „bătăii tăcute" în gândirea japoneză.

Ca în oricare altă limbă, fiind intim legate de viaţa socială şi civilizaţie, de artă şi politică, de dezvoltarea gândirii, respectiv de întreaga viaţă a

omului, prin intermediul structurilor idiomatice japoneze, ce completează cu umor şi ironie sensul discursului, se poate cunoaşte mentalitatea niponă, felul în care locuitorii arhipelagului tratează viaţa, omul, natura etc. Expresia idiomatică *hanamichi o kazaru*, cu echivalentul românesc ‚a avea o retragere grațioasă' şi a cărei traducere literală ar deveni ‚a decora ieşirea' (v. Akiyama & Akiyama 1996: 64), poate fi asociată, credem, cu „drumul florilor" din teatrul kabuki, „puntea" suspendată ce face legătura, trecând printre scaunele spectatorilor, între scenă şi partea din spate a sălii de spectacol, devenind „rampa" pe care îşi fac intrarea şi ieşirea actorii distribuiți în piesă.

Dacă însă conceptul prin care se poate descrie şi analiza fundamentul cultural al expresiilor idiomatice este „motivația" (Piirainen 2012: 49), calea care stabileşte conexiunea între structura lexicală şi sensul figurat, motivate semantic, expresiile idiomatice conduc înspre cunoaşterea „lucrurilor" şi a „lumii". Or, deşi contextul cultural este, cel mai adesea, implicit pentru un vorbitor nativ, el ar trebui să devină explicit şi pentru străinul ce încearcă să se apropie de limba respectivă...

Aşa cum uşile glisante din hârtie (*shōji* şi *fusuma*) nu opresc total lumina naturală şi aerul în casa tradițională japoneză, la deschidere creând o continuitate între interior (spațiul cultural) şi cel exterior (spațiul natural), între oameni şi lucruri există, trebuie să existe o coordonare, o sincronizare a trăirilor şi o modelare reciprocă, exprimată în cultura japoneză prin *mono no aware* sau ‚frumusețea lucrurilor simple şi efemere'.

Dacă gama japoneză este unică, bazându-se pe alternanța de secunde mici şi terțe mari, făcând astfel posibilă „transpunerea mişcărilor sufleteşti" ce aminteşte de „caracterul extrem de dureros al lucrurilor" (cf. Lévi-Strauss 2013: 14), şi un idiom apărut recent în limba japoneză ca *keshigomu no kanashimi* (v. Ikegami 1990: 62-65), a cărui transpunere literală ar fi ‚tristețea radierei', încearcă să redea acelaşi sentiment de impermanență, de precaritate a lucrurilor, de scurgere inexorabilă a timpului, construind şi impunând parcă, în acelaşi timp, o nouă lume, adaptată realității contemporane.

Caracterizate fiind, atât cultura cât şi limba japoneză, de armonie şi continuitate (cf. Ikegami 1998: 1909) şi ataşate fiind de intuiție, de experiență şi practică (v. Lévi-Strauss 2013: 58), o cercetare a structurilor idiomatice poate proba felul în care cultura japoneză conceptualizează limbajul nu ca un obiect mărginit şi stabil, aşa cum o face, pe alocuri, cea occidentală, ci, mai degrabă, ca un eveniment nemărginit (cf. Ikegami 1989: 268), aflat într-un flux continuu de permanentă prefacere...

1.4. Poetică şi semiotică culturală: recuperarea interactivă a modelului lumii nipon

1.4.1. Între dialogicul narativ şi monologicul poetic: discursul epistolar la Murasaki Shikibu, *Povestea lui Genji*

> *La urma urmei, chiar dacă e vorba de un fiu de împărat, de ce trebuia să prezint în culori favorabile purtarea lui, lăsând la o parte abaterile? Şi ați spune bineînțeles că toată povestea nu este o întâmplare adevărată, ci una ticluită de mine, pentru a influența judecata posterității. Aşa cum stau lucrurile, se va zice despre mine că sunt bârfitoare, dar nu pot face nimic ca să schimb această părere.*
>
> Doamna Murasaki, *Povestea lui Genji* (1008 ?)

Text clasic încă din vremea sa, înconjurat, în continuare, de numeroase semne de întrebare, romanul japonez *Genji monogatari/Genji no monogatari* (*Povestea lui Genji*), de Murasaki Shikibu (cca.978?-1016?), continuă să fascineze.

Deşi sunt voci care argumentează că i-ar aparține doar primele 44 din cele 54 de capitole ale cărții, se presupune (v. Miner 1969: 3) că cel mai vechi roman al literaturii nipone şi universale ar fi fost scris de Murasaki Shikibu, pseudonim sub care se ascunde o doamnă de companie de la curtea împărătesei Shōshi, al cărei nume real a rămas încă necunoscut istoriei literare. Se ştie doar că aceasta ar fi făcut parte din celebrul clan Fujiwara, cea mai influentă familie nobiliară a vremii, şi se pare că pseudonimul literar Murasaki l-ar fi primit, în epocă, după numele personajului feminin principal din romanul amintit, cu semnificația ‚violet' (după florile arbustului *Lithospermum officinale*), în timp ce *Shikibu* (‚ceremonie', ‚protocol') ar fi atât o consemnare a statutului deținut de aceasta la curte, cât şi o trimitere directă la rolul jucat de tatăl ei, eruditul Fujiwara no Tametoki, deținător al funcției de *shikibu-no-jō* (‚ministru al protocolului') la curtea imperială Heian.

Curtea imperială Heian (794-1186), supranumită şi perioada de „aur" a aristocrației japoneze, şi-a luat numele de la noua capitală imperială stabilită în 794, prin mutarea curții de la Nara la Heiankyō (Kyoto de azi), „oraşul păcii şi al liniştii", epoca fiind cunoscută nu numai ca una de prosperitate

materială, ci şi de o înfloritoare dezvoltare culturală şi artistică. Este momentul în care, în panteonul artelor, potrivit istoriei literare japoneze, se poate recunoaşte o importantă evoluție a „adevăratei" literaturi, apreciată ca un rafinament extrem al gândirii şi sensibilității, ce o face să se substituie filosofiei, fenomenul fiind datorat unor factori favorizanți precum cunoaşterea şi asimilarea literaturii chineze sau aprofundarea budismului, circumstanțe ce se completează fericit şi cu dezvoltarea limbii literare (prin îmbogățirea lexicului folosit şi prin asimilarea vocabularului uzual în spațiul literaturii):

> „Literatura a avut în Japonia, cel puțin într-o anumită măsură, rolul filosofiei în Europa, acela de vehicul de transmitere a gândirii şi, în acelaşi timp, a influențat arta..." (Kato 1998: 3)

Curtea imperială statuează acum o societate purtătoare a unei civilizații ajunse la apogeu, devenind leagănul literaturii clasice japoneze, iar capitala Kyoto deține nu numai monopolul politic al vremiii, ci şi cel al activității literare, imprimându-i acesteia o orientare predominant „centripetă urbană" (Kato 1998: 11), în care nobilimea Heian ca elită literară cuprindea un mare număr de membri ai micii nobilimi, printre care se numărau foarte multe femei, după cum o ilustează şi exemplul doamnei Murasaki. Iar dacă istoria, teologia, ştiințele şi dreptul, precum şi lucrările cu caracter public sunt scrise, în această perioadă, în limba chineză, limba oficială pentru domeniile de interes public, limba japoneză este folosită cu caracter privat, justificând şi diviziunea utilizatorilor: pentru chineză, bărbații şi, pentru japoneză, femeile (cf. Kato 1998: 185). Şi fiindcă doamnele de la Curtea imperială (*nyōbō*) nu jucau niciun rol de ordin economic sau politic în societatea vremii şi întrucât calea spre participarea la aparatul de putere al societății de la curte le era complet închis, aflate în interiorul acestei lumi sau foarte aproape de ea, ele şi-au putut găsi poziția ideală de bun observator şi interpret al acesteia:

> „Poziția aristocrației feminine în aceste grupuri închise era însă foarte diferită. În timp ce serveau la curte, în calitate de companie, nu luau parte la treburile administrative şi nu aveau contact cu lumea din afară. Lumea lor se limita la cea a curții şi, cu siguranță, nu se întindea dincolo de societatea feminină a curții. [...] Întrucât nu dispuneau de putere pentru a schimba lumea, ele au observat-o şi interpretat-o." (Kato 1998: 182-3)

Mai mult, fiindcă nu le era impusă învățarea limbii chineze, a devenit firesc pentru doamnele de la curtea Heian să-şi folosească limba maternă pentru notarea observațiilor, gândurilor şi sentimentelor. Şi astfel literatura clasică japoneză se îmbogățeşte cu texte de tip *monogatari* (‚povestire'): *Taketori monogatari* (*Povestea tăietorului de bambus*, sec. IX), *Ochikubo monogatari* (*Povestea lui Ochikubo*), *Utsuho monogatari* (*Povestea scorburei*, sec. X), ai căror

autori au rămas necunoscuți, culminând cu *Genji monogatari* (*Povestea lui Genji*, 1008?), atribuit doamnei Murasaki Shikibu.

Monogatari sau ‚povestirea' ca gen literar, printre care *Genji monogatari* şi-a câştigat renumele de capodoperă a literaturii japoneze clasice, este un gen de narațiune ce şi-a făcut apariția în societatea de la Curtea imperială din secolul al X-lea, ca textul narativ imaginar cu un fundal impregnat de realitățile aristocrației timpului. Dar detaliile legate de viața de zi cu zi a personajelor şi relațiile psihologice dintre ele, tratate într-o manieră realistă, fără să se recurgă la fantastic şi supranatural, probează faptul că scriitorii şi cititorii acelei vremi făceau parte din acelaşi grup restrâns, astfel încât se ajungea ca scriitorul să fie şi cititorul lucrării respective sau, invers, cititorul să fie considerat ca un scriitor potențial. Or, acea „intimitate claustrofobă" (Kato 1998: 185) se pare că şi-a cunoscut culmile în perioada doamnei de onoare Murasaki Shikibu, aflată suficient de aproape pentru a observa din interior această lume, dar suficient de departe pentru a evita implicarea directă în luptele intestine pentru putere de la curtea imperială:

> „Un roman lung care ar fi necesitat exegeți să stabilească cine şi ce spune n-ar fi devenit popular. Stilul lui *Genji monogatari* n-ar fi putut avea succes decât în condițiile unei societăți extrem de reduse ca număr şi închise, în care autorul, cititorii şi personajele romanului să fie complet integrate şi în care una (dar în nici un caz toate) dintre posibilitățile limbii japoneze să fi putut fi explorate la maximum." (Kato 1998: 192)

Cel mai vechi roman fluviu (cf. Sano 2008: 21) din literatura universală, cu acțiunea desfăşurată pe parcursul a şaptezeci de ani, este evocarea unei lumi ce n-a existat niciodată cu adevărat (cf. Keene 1991: 77), după cum reiese din debutul narațiunii ce subliniază faptul că întâmplările care urmează a fi descrise s-au petrecut într-un timp neprecizat în trecut: „La curtea unui împărat (n-are nici o însemnătate când a trăit)..." (Doamna Murasaki 1969: 5)[2]. Într-o viziune romantică asupra unei vârste de aur, intriga romanului îl aşază în centru pe prințul „strălucitor" Hikaru Genji, erou idealizat, înzestrat nu numai cu o frumusețe fizică ce atinge perfecțiunea, dar de neegalat şi în artele muzicii (*gagaku*), excelând în instrumentul cu 7 corzi *koto*, în arta poeziei japoneze (*waka*), a caligrafiei (*tenarai*), a picturii (*e*, *byōbu*), a peisajelor de grădină (*senzai*), a cântărilor sutra (*zukyō*), a admirării lunii pline (*tsukimi*), a dansului (*bugaku*) şi a incantării poeziei chinezeşti (*rōei*) (v. Shirane 1985: 637). În perioada în care a fost scris acest roman, întrucât sensibilitatea epocii consta într-o estetizare foarte

[2] どの天皇様の御代であったか、、、(Murasaki Shikibu 1965: 5)

puternică a unei societăți de o „aproape inimaginabilă subtilitate" (v. Keene 1991: 78), era firesc ca dihotomia sentimentului omenesc (*ninjō*) în bun/rău să devină echivalentă cu dualul frumos/urât sau cultural/vulgar, sentimentele „bune" ale unui curtean putând să se nască doar dacă acesta era frumos nu numai la înfățișare, ci şi în maniere, la minte şi suflet (cf. Ueda 1991: 35). Nimic surprinzător atunci în faptul că vestea farmecului prințului Genji ajunsese până la pustnicii din munți:

> „- Mă bucur, într-adevăr, că voi avea prilejul să-i fac o vizită prințului Genji, despre care se vorbesc atâtea. Se zice că e aşa de frumos, încât chiar şi preoții bătrâni ca mine, străini de lucurile lumeşti, privindu-l uită de păcatele şi necazurile vieții, de care s-au lepădat, şi se simt stăpâniți din nou de dorul de a trăi într-o lume unde sălăşluieşte atâta frumusețe." (Doamna Murasaki 1969: 130) [3]

Firul narativ debutează cu naşterea prințului Genji dintr-o iubire vinovată a împăratului cu frumoasa Kiritsubo, concubină neacceptată la curte fiindcă nu făcea parte din clanul atotputernic Fujiwara. Rămânând foarte repede orfan de mamă, Genji va fi înconjurat de dragostea tatălui, dar statutul social al mamei îi va marca pentru totdeauna destinul: nu va putea ajunge niciodată împărat, deşi este adevărat că, la 40 de ani, căsătorindu-şi fiica cu prințul moştenitor, devine cel mai puternic om în stat. Promovarea lui Genji (*genji* era, în perioada respectivă, titulatura pentru „prinț") la curtea imperială, aventurile sale galante în căutarea idealului feminin, căsătoriile, exilul şi reîntoarcerea în capitală sunt tratate în episoade separate şi aproape că echivalează cu povestiri independente, scurte, în cadrul temei principale a romanului ce urmăreşte ascensiunea eroului principal şi retragerea lui în singurătate, în urma morții lui Murasaki, iubirea vieții sale, şi a trădării încercate din partea tinerei soții. Genji este, fără îndoială, un personaj imaginar, „arbitru al eleganței" (Sano 2008: 21) în acest univers romanesc, al cărui model real ar putea fi regăsit în persoana lui Minamoto no Tahaakira (914-982), fiul împăratului Daigo (r. 897-930). Celebrul descendent al clanului Minamoto, aflat în dispută pentru puterea de la Curtea Heian cu familia Fujiwara, a ajuns Ministru de stânga (v. Shirane 1985: 624-625), dar, implicat într-un complot împotriva guvernului, va sfârşi în exil, - experiență pe care o va cunoaşte, de altfel, şi personajul romanului -, iar familia Fujiwara va căpăta

[3] 「世間で評判の源氏の君のお顔を、こんな機会に見せていただいたちどうですか、人間生活と絶縁している私らのようなそうでも、あの方のお顔を拝見すると、世の中の嘆かわしいことなだは皆忘れることができて、長生きのできる気のするほどの美貌ですよ。」(Murasaki Shikibu 1965: 76)

puterea absolută la Curtea imperială. Moartea lui Genji este anunțată brusc în text, fără niciun detaliu, la vârsta de 51 de ani. Ultimele 13 capitole ale cărții sunt consacrate personajelor care supraviețuiesc morții neașteptate a lui Genji, fiind centrate pe triunghiul relației dintre Kaoru (‚Căpitanul frumos mirositor', copilul nelegitim al soției lui Genji cu Kashiwagi, fiul celui mai bun prieten al lui Genji, Tō no Chūjō), prințul Nioi no Miya (‚Prințul parfumat', nepotul lui Genji) şi frumoasa Ukifune (fiica nelegitimă a celui de-al optulea prinț).

Combinând metoda observației sau a descrierii obiective cu evocarea poetică a sentimentelor, experiențelor şi mediului personajelor, Murasaki Shikibu creează un univers complex real şi imaginar, sprijinit pe modelul Curții Heian, explorând, concomitent, dezvoltarea psihologică a actanților din această lume (cf. Ilis 2010: 50), ce stă sub semnul perfecțiunii şi al devotamentului pentru eleganță (*miyabi*) (v. Miner 1969: 7). Personajele sunt, neîndoielnic, idealizate, fără o clară distincție morală între bine şi rău legată de caracterul sau faptele lor, deşi se remarcă doctrina budistă a cauzei şi a efectului (*sukuse*), potrivit căreia faptele (cauza) din existențele anterioare se manifestă în această viață, iar faptele din viața actuală determină efecte în existența viitoare (*karma*). Întrupând imaginea unei realități ideale, prin toate calitățile sale ce fac din el un adevărat curtean, Genji ar putea trece însă drept un personaj neverosimil (v. Ilis 2010: 56-57). Dar, aducând în prim-plan nu numai răutatea şi ura pe care le stârneşte personajul principal, ci şi neputința lui de a le răspunde, Genji preferând să fie atent la melancolia inerentă oricărei bucurii sau la semnele imperceptibile ale tranzitoriului acestei lumi decât la urâțenia lumii din jur pline de intrigi, căreia îi opune frumusețea idealului *miyabi*, dat de iubire, poezie şi arte, autoarea, apelând la realismul psihologic (v. Maki 1940: 499), reuşeşte să salveze imaginea prințului dintr-o idealizare lipsită de verosimil, transformându-l într-un om plin de îndoieli şi incertitudini ce, mai presus de toate talentele, este măreț prin sensibilitatea sufletului său. Poate de aceea sunt evitate în text detalii legate de interesul lui Genji pentru arme sau puterea politică, poate de aici şi lipsa acțiunii din roman — ce i-ar fi pus în valoare eroului principal forța fizică şi gândirea pragmatică de ascensiune socială —, pentru a face loc exclusiv „cultului frumuseții" (Keene 1981: 34) sau, mai exact, creării frumuseții în orice aspect al vieții.

Dacă ar fi însă să căutăm un „nucleu tare" al romanului, acesta l-ar constitui, credem, capitolul 5 al cărții, cu titlul *Wakamurasaki* (*Tânăra Murasaki*). Marea iubire a lui Genji este, fără îndoială, Murasaki, nepoata prințesei Fujitsubo, soția iubită a împăratului, adusă la Curte datorită asemănării sale

fizice cu mama lui Genji. Capitolul *Wakamurasaki* dezvăluie împrejurările în care Prinţul „strălucitor", bolnav de friguri, aflat incognito în vizită la un templu din munţi, pentru a fi ajutat de un pustnic vestit pentru exorcism şi vindecările sale miraculoase să-şi învingă boala, vede întâmplător o copilă fermecătoare, ce va primi numele Murasaki, după un poem compus ulterior de Genji, într-o seară melancolică de toamnă, culoarea purpurie (*murasaki*, în limba japoneză) simbolizând blândeţea şi modestia: „Când oare voi vedea în palma mea firicelul plăpând de iarbă, încolţind din rădăcini purpurii?" (Doamna Murasaki 1969: 152)[4]. Dar asemănarea fetiţei cu prinţesa Fujitsubo (iubirea de taină a lui Genji) şi condiţia ei de orfană timpurie, ce-i reaminteşte lui Genji de propria-i copilărie, îl determină pe acesta să se gândească la adopţie, în dorinţa de a pregăti fata inocentă de zece ani pentru rolul de mai târziu al unei soţii perfecte pentru el:

> „Fetiţa [...] avea trăsături desăvârşite, dar părul era cu totul deosebit: cârlionţi pe tâmple, restul fiind pieptănat copilăreşte de pe frunte pe spate, ceea ce lui Genji i se păru de o nemaipomenită frumuseţe. În timp ce o privea, întrebându-se cum va arăta când va fi mare, îşi aminti deodată că semăna mult cu o fiinţă pe care el o iubise din tot sufletul Fujitsubo – s.n.); şi descoperind asemănarea plânse în taină." (Doamna Murasaki 1969: 129)[5]

Naraţiunea diegetică la persoana a treia utilizează din abundenţă dialogul şi „scrisorile", acestea din urmă atrăgându-ne în mod particular atenţia, nu numai prin prezenţa lor numeroasă în tot cuprinsul romanului, ci şi prin mutiplele valenţe funcţionale pe care par să le deţină. Considerăm capitolul menţionat o ilustrare importantă în acest sens.

Capitolul *Wakamurasaki* evidenţiază, în primul rând, în conformitate cu accepţiunea proprie a termenului, rolul obişnuit al scrisorii ca instrument de comunicare între personaje aflate la distanţă fizică unele de celelalte, dar şi, furnizând detalii legate de formatul epistolar (tipul de hârtie, ornamente etc.), acela de discurs caracterologic indirect al subiecţilor implicaţi. Spre exemplu, pentru a primi acceptul pentru adopţie, Genji poartă o corespondenţă bogată cu bunica lui Murasaki, călugăriţă la templul din munţii unde Genji ajunsese cu ocazia vizitei la sihastrul vindecător, iar aceasta, la citirea epistolei, este obligată să recunoască profilul ales al expeditorului:

---

[4] 手に摘みていつしかも見ん紫の根に通ひける野辺の若草 (Murasaki Shikibu 1965: 88)

[5] 、、、美しい子は下へすわった。顔つきがひじょうにかわいくて、眉の仄かに伸びたところ、子どもらしく自然に髪が横撫でになっている額にも髪の性質にも、すぐれた美がひそんでいると見えた。おとなになったときを想像して、すばらしい佳人の姿も源氏の君は目に描いてみた。なぜこんなに自分の目がこの子に引き寄せられるのか、それは恋しい藤壺の宮によく似ているからである、と気がついた刹那にも、その人への思慕の涙が熱く頬を伝わった。(Murasaki Shikibu 1965: 75)

„Deşi călugărița trecuse de mult de zenitul vieții, eleganța scrisorii o măguli şi o încântă, nu numai pentru că fusese scrisă de o mână foarte priceputǎ, ci şi pentru că fusese împăturită cu o îndemânare demnă de admirație." (Doamna Murasaki 1969: 144)[6]

Dar, într-o lume plină de canoane şi tabu-uri, în care doamnele erau ascunse după paravane ce le făcea invizibile celor din jur, deşi lor le rămânea lumea dinafară parțial vizibilă, în care vizitatorii, dacă nu puteau spera să le vadă sau să le audă vocea, puteau totuşi spera că vor putea întrezări cel puțin una din mânecile lungi ale celor 12 kimono-uri (*junihitoe*), cu un colorit atent combinat, sau, eventual, că vor schimba cu ele ...poeme, hârtia, cerneala, scrierea caligrafică şi felul de a împătura hârtia oferindu-le, de altfel, indicii importante despre doamna vizitată (v. Keene 1981: 34), în acest univers destul de închis, „scrisoarea" părea că poate deveni un posibil tărâm al întâlnirii... intime. Şi, întrucât orice atingere fizică la lumina zilei trebuia atent evitată, chiar şi într-o relație conjugală soțul fiind nevoit să-şi părăsească soția în zorii zilei, asemeni unui amant secret, nu rămânea decât formula epistolară ca mijloc de comunicare poetic, expeditorii încredințându-şi gândurile şi trăirile expresiei lirice. Prin urmare, în aceeaşi dorință de a-şi duce la îndeplinire planul adopției, Genji îi scrie o epistolă călugăriței pentru a o asigura că gândul său nu este un capriciu trecător şi, ca într-un gest de persuasiune, completează scrisoarea cu un răvaş pe care notează un poem, aparent codat pentru ochi străini, în care o aseamănă pe Murasaki unei „flori de cireş de munte" (*yamazakura*):

„Călugăriței îi scria: ‚Văzând hotărârea cu care te-ai împotrivit propunerii mele, nu am putut să-ți expun argumentele mele, pentru a-mi arăta intențiile. Dar dacă aş afla că măcar cele câteva cuvinte pe care am cutezat să le rostesc te-au putut convinge că nu este vorba despre un capriciu sau o toană trecătoare, aş fi tare fericit.' Iar pe o fâşie îngustă de hârtie împăturită, pe care o vârî în plic, scrise poemul: ‚Deşi din tot sufletul am încercat s-o uit, chipul fumos al acelei flori de munte nu m-a părăsit nicio clipă!' " (Doamna Murasaki 1969: 144)[7]

---

[6] 源氏の字を美しく思ったことは別として、老人たちは手紙の包み方などにさえ感心していた。(Murasaki Shikibu 1965: 84)

[7] 源氏は翌日北山へ手紙を送った。僧部へ書いたものにも女王の問題をほのめかしておかれたに違いない。尼君のには、問題にしてくださいませんでしたあなた様に気おくれがいたしまして、思っておりますこともことごとくは言葉に表せませんでした。こう申しませだけでも、なみなみでない熱心のほどをおくみとりくださいましたらうれしいでしょうなどと書いてあった。別に小さく結んだ手紙が入れてあって、*面かげは身をも離れず山ざくら心の限りとめてこしかど*　どんな風が、私の忘れることのできない花を咲くかもしれないと思うと気がおりです。(Murasaki Shikibu 1965: 83-84)

Lexemul folosit în original (Murasaki 1965: 83-84) pentru echivalenții românești „scrisoare" şi „răvaş" este 手紙/*tegami* (‚scrisoare, notă'). Compus sino-japonez, format din ideogramele 手 (‚mână') şi 紙 (‚hârtie'), cuvântul, ce s-ar putea traduce literal prin ‚mâna pe hârtie', este definit de dicționarul enciclopedic japonez ca textul scris ce cuprinde un mesaj legat de fapte (用件) sau urări (挨拶) trimis unui destinatar (cf. 1995: 1464). Interesat este însă că, în romanul lui Murasaki Shikibu, *tegami* este folosit nu numai ca un exercițiu lingvistic cu valoarea unui simplu mijloc de corespondență, ci şi ca suport pentru un „dialog" poetic, prin recursul la poezia *waka*, ce ajunsese să dețină în epocă statutul de „formă socială rituală" (cf. Yoda 1999: 531), făcând parte din viața cotidiană a aristocraților de la curtea imperială. Mijloc de comunicare între cunoscuți, prieteni şi îndrăgostiți, bazându-se mai degrabă pe un înțeles sugerat decât pe exprimare deschisă, fățişă, poemul *waka* exprimă emoții personale autentice, lăsate la inspirația momentului, deşi pot fi interpretate pe alocuri, în funcție de actanții implicați, şi ca un fel de „joc social de limbaj" (Yoda 1999: 547) în societatea aristocratică a vremii.

O dată în plus, romanul *Genji monogatari* stă mărturie că, printre multe arte dominante, perioada Heian se caracterizează şi prin „instituționalizarea" (Kato 1998: 156) activității literare ce se „japonizează", fenomen evident în formula poetică *waka*, poezia cu formă fixă, din 31 de silabe, repartizate 5-7-5-7-7, aceasta cerând respectarea unor canoane stricte, fie că este vorba de un ceremonial de la curtea imperială, când poeziile erau clar concepute ca „mijloc de conservare a culturii de la curte" (Kato 1998: 157), fie că este vorba de un mijloc de amuzament sau favorizare a relațiilor de dragoste. Există aproape 800 de poeme presărate de-a lungul romanului *Genji monogatari*, care nu înseamnă poezie formală chineză, compusă de bărbați la întrecerile de la curte, ci *waka*, create în momente de inspirație, poeme prin care s-ar putea revela ceea ce Motoori Norinaga (1730-1801), într-un efort de a reînvia conştient concepția despre lume a tradiției naționale şi de a readuce la viață *yamato-gokoro* (‚spiritul japonez'), avea să numească, mai târziu, *mono no aware* sau extazul patetic în fața frumuseții efemere a naturii şi vieții, cu tentă de melancolie, durere sau smerenie (apud Kato 1998: 5). Reformulat, *mono no aware* ar fi rezultatul întâlnirii, pe teren japonez, a credinței autohtone animiste shintoiste — potrivit căreia natura trebuie venerată — cu filosofia budistă importată, care încearcă transcenderea identificării cu natura, insistând asupra fragilității şi perisabilității omenescului, asupra efemerității condiției umane, poemul *waka* transformându-se mai degrabă într-o

„enunțare" dinamică a acestui „patos", decât într-o simplă afirmare statică a lui (cf. Yoda 1999: 527).

Dar, în Extremul-Orient, literatura şi artele, mai ales pictura, sunt adesea inseparabile, în special ca urmare a caligrafiei care le uneşte (cf. Kato 1998: 3), astfel încât nu numai poemul în sine este important în textura romanului luat în discuție, ci şi detaliile legate de descrierea elementelor performative implicate în schimbul poetic, printre care s-ar număra, spre exemplu, şi stilul în care a fost caligrafiat poemul, întrucât îi conferea acestuia o exclusivă contextualizare.

Până în secolul al V-lea, când au avut primele contacte cu cultura continentală asiatică, japonezii nu deținеau un sistem propriu de scriere, astfel că, în secolul al VI-lea, ei adoptă, odată cu budismul, scrierea chinezească. Or, caracterele chinezeşti (*kanji*, în limba japoneză) sunt ideograme monosilabice, - un singur caracter reprezentând un cuvânt monosilabic de sine stătător-, şi, întrucât limba japoneză este polisilabică, s-a impus imperios elaborarea unui sistem de adaptare a acestor caractere la limba japoneză. Mai întâi, s-a reținut învelişul sonor al acestor *kanji*, renunțându-se la sens, modalitate de scriere folosită în *Kojiki* (*Însemnări din vechime*, 712), *Manyōshū* (*Culegerea celor zece mii de foi/frunze*, sec. VIII), *Nihonshoki* (*Cronica Japoniei*, 720), pentru ca, în secolul al IX-lea, să fie creat şi adoptat silabarul autohton *kana*, prin care se păstrează caracterul chinezesc, dar se renunță la sensul acestuia (v. Kato 1998: 6-7). Mai mult, întrucât în epocă, pentru bărbați, suprema ocupație spirituală era considerată doar cercetarea limbii şi literaturii chineze, le-a revenit doamnelor de companie de la curtea imperială „misiunea" de a crea primele opere importante ale literaturii autohtone, într-un moment favorizat şi de născocirea silabarului *kana*, cu ajutorul căruia se puteau scrie mai uşor cuvintele japoneze. Or, prin fixarea definitivă a grafiei nipone, începutul perioadei Heian devine martorul desăvârşirii caligrafiei.

Ca artă, caligrafia vine parcă să ofere viziunea totalizatoare, în care vizualul se combină cu scripturalul pentru a configura un tot armonios. Se întâlnesc, prin urmare, în caligrafia japoneză, două registre de imagini: o imagine vizuală, ce ține de intuiție şi una verbală, ce ține de o funcție de analiză abstractă, astfel încât un poem sau o scrisoare caligrafiată cu pensula presupune atât o percepție prin simțuri, datorită caracterului pictural al caracterelor, cât şi o îndepărtare de acest tip de percepție, datorită aspectului de imagine lingvistică. Dar vederea este strâns legată de intuiție, făcând din privitor un participant activ la ivirea a ceva în spațiu, în timp ce imaginea

lingvistică rămâne tributară linearității discursului şi temporalității semnului (v. Wunenburger 2004: 34-35), caligrafia presupunând nu numai reprezentarea lumii prin intermediul liniei negre şi a spațiului alb, ci şi descoperirea progresivă a semnificației caracterelor caligrafiate. Sensul global se lasă descifrat instantaneu şi gradat, făcând din lucrarea caligrafică un mod unic de manifestare a ființei în lume, gest la care aristocrația Heian pare să fi participat activ, cu mare plăcere, după cum o certifică şi romanul *Genji monogatari*, prin exemplificarea ce urmează: în răspunsul trimis de călugăriță lui Genji la scrisoarea prin care prințul îi cerea, din nou, acceptul pentru adopția lui Murasaki, aceasta îi mărturiseşte că nepoata ei nu poate lua încă direct, în scris, legătura cu viitorul posibil tutore, întrucât nu a învățat silabarul *kana* (*Naniwa Zu*):

> „Am fost încântați, îi scrise ea, că fiind în apropierea noastră, ai avut prilejul să ne vizitezi. [...] În ce priveşte poemul pe care l-ai adăugat, nu aştepta niciun răspuns, pentru că ea nu ştie încă să scrie cum se cade nici ‚Naniwa Zu'. De aceea, dă-mi voie să răspund eu în locul ei: ‚Căci ai fost statornic numai atâta timp cât florile de cireş nu s-au scuturat încă pe malurile apei Onoe, unde bântuie furtuni năprasnice!' În ceea ce mă priveşte, sunt profund îngrijorată de această poveste." (Doamna Murasaki 1969: 144)[8]

Şi, după cum reiese dintr-un alt pasaj al capitolului invocat, poate tocmai acest tip de „scrisoare" este cel care a favorizat şi întreținut în epocă, prin mişcări de substituire şi combinare, rulourile *emaki*, în care scrierea caligrafică se întâlneşte cu desenul:

> „Când [Genji] ajunse la palat, se întinse în pat şi stătu astfel multă vreme, zâmbind cu plăcere la amintirea vorbelor şi purtării drăgălaşe a fetiței. Către prânz se ridică din pat şi începu să-i scrie o scrisoare; dar nu găsea cuvintele potrivite şi după ce lăsă de mai multe pana din mână, în cele din urmă se hotărî să-i trimită în locul scrisorii câteva desene frumoase." (Doamna Murasaki 1969: 157)[9]

Ieşită de sub influența picturii dinastiei chineze Tang, în perioada Heian, după cum era şi firesc, alături de literatură, şi arta plastică se îndreaptă înspre o dezvoltare „pur japoneză" (cf. Simu 1994: 63), prin afirmarea şcolii

---

[8] あのときのお話は、遠い未来のことでございましたから、ただ今なんとも申し上げませんでもと存じておりましたのに、またお手紙で仰せになりましたので恐縮いたしております。まだ手習いの難波津の歌さえも続けてかけない子どもでございますから、失礼をお許しくださいませ、それにいたしましても、*嵐吹く尾上のさくら散らぬ間を心とめける程のはかなさこちらこそたよりない気がいたします。*というのが尼君からの返事である。(Murasaki Shikibu 1965: 84)

[9] かわいかった小女王を思い出して、源氏は独笑をしながら又寝をした。朝おそくなって起きた源氏は手紙をやろうとしたが、書く文章も普通の恋人扱いにはされないので、筆を休め休め考えていた。よい絵なども贈った。(Murasaki Shikibu 1965: 92)

Tosa, cunoscută sub denumirea de *Yamato-e*, cu tendinţă feminizantă, orientată înspre delicat şi graţios. Va lua acum avânt pictura rulourilor narative numite *emakimono*, care încep, adesea, prin prezentarea unor figuri, continuă cu dezvoltarea unor scene de mare emoţie şi complexitate, după care numărul personajelor scade treptat pentru ca ruloul să se termine cu o ultimă apariţie de om sau animal pierdut în ceaţă (v. Keene 1991: 75). Dintre rulourile în stil *Yamato-e*, de altfel, cel mai celebru este considerat *Genji monogatari emakimono* (*Ruloul romanului lui Genji*, sec. al XII-lea), atribuit lui Fujiwara Takayoshi, unde ilustrarea romanului sau descrierea personajelor prin imagini este completată de puterea estetică a picturii, de hârtia specială şi de caligrafia desăvârşită: imaginile picturale din rulou, pe de o parte, descriu capitolele unui roman ce şi-a fixat drept cadru de fundal Curtea imperială, a cărei unică trăsătură pare să fie „magnificenţa" (Leggeri- Bauer 2008: 28), şi, pe de altă parte, scot la iveală poezia şi frumuseţea textelor pe care le ilustrează.

Credem însă că aceste rulouri au fost posibile şi fiindcă modelul le era oferit de textul însuşi, romanul *Genji monogatari* fiind unanim recunoscut ca un „roman pictorial" (cf. Ueda 1991: 28), ce ilustrează felul de a gândi şi simţi al epocii: structural, textul este o colecţie de numeroase episoade, cu descrieri picturale, imagini colorate şi detalii minuţioase, fără a avea însă o intrigă în sensul modern al termenului. Fără îndoială, romanele sub forma rulourilor pictate erau menite să încânte aristocraţii epocii Heian, după cum ne lasă să aflăm nu numai Sei Shonagon din capitolul 31 al culegerii sale de eseuri *Makura no sōshi* (*Însemnări de căpătâi*, c.1001), enumerând printre lucrurile ce desfată sufletul chiar aceste rulouri ce „pictează" versuri: „Multe doamne desenate frumos pe hârtie, cu glose potrivite alături" (Sei Shōnagon 2004: 65), ci şi romanul lui Murasaki Shikibu ce oferă, la rândul său, nenumarate exemple în acest sens, din care reiese că adulţii le citeau copiilor cărţi cu poze, iar doamnele se amuzau în timplul liber citind romane ilustrate, de multe ori ilustraţiile textelor literare stârnind discuţii pasionate, după cum se arată în capitolul XVII al cărţii, cu titlul „Concursul de picturi".

Şi, nu în ultimul rând, „scrisoarea" pare să capete în această naraţiune şi o funcţie particulară, ce vizează registrul stilistic al textului, discursul epistolar ca tehnică narativă fiind folosit în romanul *Genji monogatari* acolo unde azi strategia naraţiunii ar recomanda stilul indirect liber. Acceptând caracterul dialogic al naraţiunii şi cel monologic al poemului *waka* în romanul menţionat (cf. Yoda 1999: 524), credem că „scrisoarea" se vădeşte a avea rolul de liant între cele două registre, părând să ilustreze fericit tendinţa

constantă a limbii şi culturii japoneze de a evita logica, abstractul şi sistematizarea, în favoarea emoției, concretului şi nesistematicului. Discursul epistolar poate interveni direct în dialog, dar, pe de altă parte, poate glisa în poezie, sugerând indirect, prin aluzii şi trimiteri subtile, o „lume a sentimentelor" (cf. Ueda 1991: 30), completată de introspecția psihologică. La o analiză atentă, tehnica „scrisorii" pare să asigure în textul narativ „continuitatea", concept-cheie regăsit în arhitectura japoneză, ce proiectează o clădire ca fiind „rezultatul adăugirii spațiilor, nu al divizării programate a unui spațiu mare" (Kato 1998: 10), astfel încât camerele se leagă una de alta în mod firesc, pentru a forma un întreg. Asemănător, în romanul *Genji monogatari*, în ciuda apropierii fizice, personajele preferă să recurgă la ajutorul intermediat al „scrisorii" pentru a (se) comunica, Genji, la rândul său, alegând discursul epistolar mediator şi păstrător al unui continuu temporal şi spațial pentru „a dialoga" cu Murasaki, aflată, de altfel, lângă el:

> „Două, trei zile Genji nu se duse la palat; îşi petrecea vremea distrând fetița. Îi desenă o mulțime de chipuri pentru caietul ei, explicându-i fiecare desen în timp ce-l făcea. Şi ea era convinsă că nu văzuse în viața ei chipuri mai frumoase. Apoi Genji îi scrise o parte din poemul Musashi-no. Fetița privea cu uimire frumusețea semnelor clare, scrise cu cerneală pe un fond purpuriu. Cu litere mici, Genji aşternu pe hârtie poemul: ‚Deşi nu pot vedea rădăcina-mumă, iubesc din suflet lăstarul ei – planta înrourată ce creşte în mărăcinişurile de la Musashi.' " (Doamna Murasaki 1969: 165)[10]

Mesajul lui Genji pare, pe alocuri, codat cu aluzii (*furu kotoba*) la poezii deja cunoscute, dovadă de educație aleasă şi distincție din partea celui care le foloseşte. Poemul la care „strălucitorul" prinț face referire este, în fapt, o trimitere indirectă la numele fetei, deoarece poemul citat fragmentar invocă iarba cu rădăcini purpurii din câmpia Musashi, loc renumit pentru vopseaua ce se extrăgea din acestea. Se poate identifica apoi referința pentru „rădăcina-mumă" ca fiind prințesa Fujitsubo, soția împăratului şi amanta de taină a lui Genji, iar expresia metaforică „lăstarul ei" reaminteşte legătura de rudenie dintre prințesă şi Murasaki, floarea de *fuji* având şi ea culoare purpurie. La insistențele continue ale tutorelui, Murasaki îi va răspunde în scris, în cele din urmă, lui Genji, deşi o va face destul de stângaci, „cu litere mari, ca de mâna unui copil":

---

[10] 源氏は二三日御所へも出ずにこの人をなつけるのに一所懸命だった。手本帖に綴じさせるつもりの字や絵をいろいろに書いて見せたりしていた。みな美しかった。「知らぬどもむさし野というへばかこたれぬよしやさこそは紫の故」という歌の紫の紙に書かれた、ことによくできた一枚を手に持って姫君はながめていた。また少し小さい字で、*恨は見ねど哀れとぞ思ふ武蔵野の露分けわぶる草のゆかりを*とも書いてある。(Murasaki Shikibu 1965: 96-97)

„Nu ştiu ce ți-a intrat în cap cu Musashi şi sunt foarte nedumerită. Ce floare e aceea de zici că e rudă cu mine?" (Doamna Murasaki 1969: 166)[11]

Scrisoarea caligrafiată de Genji şi scrisoarea lui Murasaki, prin firele nevăzute ce leagă ambiguitatea celei dintâi şi sinceritatea naivă a celei de-a doua, par a fi utilizate în text ca pentru a face conexiunea între estetismul impus de poemul *waka*, ce plăteşte tribut eleganței livreşti şi rafinamentului de expresie, şi umanismul dat de contemplarea vieții ca o constantă mişcare înspre moarte, aflată sub semnul melancoliei şi al resemnării. Prințul Genji pare să fi trecut din lumea ficțiunii în cea reală. Apelând la discursul epistolar ca tehnică narativă, autoarea romanului face evidentă, nu în ultimul rând, trecerea timpului, insistând parcă asupra prelungirii trecutului în prezent (Murasaki prezintă asemănări fizice cu prințesa Fujitsubo, ale cărei trăsături trimit la Kiritsubo, mama lui Genji) şi a prezentului în viitor (Murasaki va deveni a doua soție a prințului Genji), amintind de caracterul trecător al vieții omului (*jinsei no hakanasa*), complex subtil de diversitate în unitate şi de schimbare în continuitate. În felul acesta, totul se relativizează într-un sublim al nostalgiei numit de limba japoneză *mono no aware*, pe care „scrisorile" din text îl accentuează discret, dar atent.

Lipsiți de o viziune dual asupra realității, poeții perioadei Heian timpurii considerau că realitatea era aceeaşi cu cea prezentată în poem, neexistând nicio altă realitate decât cea obişnuită (cf. Ueda 1991: 26). Dar societatea evoluează şi vremurile se schimbă: instituțiile intră în decadență şi omul contemporan devine nemulțumit nu numai de societate, ci şi de el însuşi. În felul acesta, îşi face intrarea în spațiul literaturii japoneze imaginarul, pentru a ajuta la crearea unei lumi imaginare şi a unui eu imaginar, cu efect compensator, astfel încât pentru Murasaki Shikibu scriitorul ideal devine acela ce-şi alege drept temă pentru narațiunea sa trecerea şi petrecerea vieții omeneşti, dar pe care o tratează cât se poate de „real", într-o modalitate simfonică. Romanul *Genji monogatari*, ale cărui personaje pendulează între omenesc şi ne-pământesc, - în fruntea lor fiind aşezat mărețul (*risōsha*) Hikaru Genji (‚Prințul strălucitor') -, prin procesul de „idealizare" şi „umanizare" a acestora sub aspect estetic şi emoțional (cf. Kato 1998: 191) cu ajutorul discursului epistolar – ce constituie, de altfel, farmecul unic al acestui roman –, devine o mărturie incitantă pentru estetismul şi umanismul societății aristocratice Heian.

---

[11] かこつべき故を知らねばおぼつかないかなる草のゆかりなるらん (Murasaki Shikibu 1965: 97)

1.4.2. Coerența textuală în poemul *haiku*

samazama no
koto omohidasu
sakura kana
[Tant et tant de choses
Me reviennent à l'esprit -
Fleurs de cerisiers!]

Bashō, *Cent onze kaiku*

Poezia japoneză, interpretată încă de la începuturile ei ca „limbajul pasiunii şi al emoției" (Ueda 1991: 2), pare să-şi fi cristalizat esența în *haiku*, cea mai scurtă formulă poetică întâlnită în literatura universală. Poemul ce înmagazinează „cele mai înălțătoare sentimente omeneşti" (cf. Suzuki 1997: 227), este constituit din 17 *mora* sau, într-o aproximație terminologică occidentală, 17 silabe. Deşi greu de crezut că printr-o simplă enumerare a câtorva elemente lexicale se poate crea un întreg univers semnificațional, *haiku*-ul aminteşte, se spune, de momentele supreme ale existenței, când un strigăt sau un gest înlocuiesc povestea, când sentimentele se refuză conceptualizării, susträgându-se transformării lor într-un produs al intelectului. Scurtimea unui *haiku* este sensul lui (cf. Suzuki 1997: 227), *haiku*-ul străduindu-se să spună cât mai puțin şi să semnifice cât mai mult.

În secolul al XVII-lea, Matsunaga Teitoku, devenit mentorul şcolii „Teimon", propunea un nou tip de *haikai*, poezia din versuri comice legate apărută deja cu un secol în urmă, în care să se combine *haigon*-ul, cuvânt de origine străină, în general chineză, cu elemente lexicale cu semnificație „umilă", ce fuseseră înlăturate în totalitate din codul poetic clasic al secolului al X-lea. Ca reacție la formalismul şcolii Teimon apare şcoala Danrin, care promovează „clipa", poemul scris fiind definit acum ca o rapidă şi neîntreruptă notație a momentului (v. Arima 1996: 139). Ajunsă în acest stadiu evolutiv, lirica niponă, prin Matsuo Bashō (1643-1694), cel care experimentase exercițiul poetic sub îndrumarea ambelor şcoli menționate mai sus, va da naştere unei noi formule poetice, cunoscută azi sub denumirea de *haiku*. Trubadurul rătăcitor ce a semnat cu mai multe pseudonime, dar care, datorită unui detaliu biografic, a intrat în memoria posterității cu numele de Bashō (‚Bananierul'), călugărul budist Zen considerat întemeietorul unui nou gen liric, în asentiment cu Shakespeare, pentru care poezia era revelarea

lumii ascunse, invizibile cunoaşterii logice, raționale, considera, la rândul său, că numai o poezie foarte scurtă ar putea să se concentreze asupra unei impresii de moment, oprind, în felul acesta, clipa: „Trebuie să surprinzi în cuvinte lumina în care ai văzut ceva, înainte ca această imagine să ți se şteargă din minte." (Bashō, apud Katō 1998: 446). Depăşind conflictul dintre *renga* serioasă şi *haikai*-ul comic, formule poetice anterioare, *haiku*-ul se arată capabil să exprime „umor, sentimente profunde şi introspecție religioasă" (Hondru 1999: 154) cu atâta precizie şi ştiință a nuanței, cu o asemenea sinceritate şi sobrietate încât perceperea, comunicarea cu „misterul" (Nicolescu, apud Olteanu 1995: VI) devin dificile pentru cititorul aparținând unui alt spațiu cultural. Pe o claviatură lexicală destul de săracă, simpla cădere a unei frunze se încarcă de drama de a fi în lume: *Tsuka mo ugoke /waga naku koe wa/aki no kaze* [*Mişcă-te şi tu mormânt/ca vocea mea plângătoare ! /Vânt de toamnă*] (Bashō 1998: 55).

Haiku-ul considerat arta poetică a lui Matsuo Bashō: *Furu ike ya! /kawazu tobikomu, /mizu no oto* [*Vechiul eleşteu/o broască care sare/sunetul apei*] (Bashō 1998: 6) surprinde, fără îndoială, cititorul occidental prin inventarul extrem de redus de elemente lexicale, stârnindu-i o mare nedumerire în încercarea de a înțelege ce face ca „un vechi eleşteu", „o broască care sare" şi „zgomotul apei" să devină poezie?! Răspunsurile găsite de exegeza lui Bashō ar putea fi sintetizate în *intuiția Realului*, *inspirația poetică* şi *coerența textuală*.

Fiind expresia unei senzații stârnite instantaneu de înțelesul unei experiențe altfel banale oferite de natură sau de experiența umană, *haiku*-ul se refuză unei explicitări de tip cauză - efect (cf. Blyth 1984: 11). Acceptând această premisă, sunetul apei din *haiku*-ul lui Matsuo Bashō nu este efectul săriturii unei broaşte în iazul vechi. Eleşteul este acolo dintotdeauna, ca dovadă *ya* din textul original, echivalentul unei interjecții ca *ah!*, care ar indica, insistând asupra lui, locul în care s-a realizat sunetul, elementul sonor ce pare să devină un element principal în decodificarea acestui *haiku*. Saltul broaştei este, din punct de vedere gramatical, o determinare atributivă, ceea ce lasă loc interpretării că zgomotul creat nu este consecutiv săriturii broaştei în apă. Atât iazul, cât şi broasca sunt coexistente, etern prezente. În timp ce iazul vechi îşi continuă prezența în timp, saltul şi sunetul apei par ieşite în afara timpului. Liniştea eternității a fost întreruptă de un scurt zgomot, iar crearea acestei atmosfere aproape mistice se datorează absenței gândului, a transcenderii relației cauză-efect. S-a afirmat de către critica de specialitate că *haiku*-ul nu are nimic de a face cu Binele, Adevărul sau Frumosul, după cum

se susține că el nu este nici simbolic şi nici o portretizare a unor fenomene naturale cu un sens dincolo de acestea (cf. Blyth 1984: 12-13). *Haiku*-ul vorbeşte despre omul ce încearcă să devină una cu universul înconjurător prin depăşirea propriilor lui limite, venind astfel în prelungirea învățăturii promovate de maeştrii budişti Zen. A învăța despre pin sau despre bambus în calitate de om înseamnă, afirmă filosofia Zen, a-ți depăşi condiția sau propriul *ego*, nu numai în căutarea adevăratei învățături, ci şi în găsirea impulsului creator, adevăr ce pare să i se fi revelat lui Matsuo Bashō într-o zi, când a primit vizita maestrului său Zen, Bucchō. La întrebarea cum o mai duce, adresată de maestru discipolului, răspunsul dat de acesta din urmă a sunat „după ultima ploaie, muşchiul s-a făcut mai verde ca niciodată", iar la următoarea întrebare „Când e timpul fără timp?", răspunsul lui Bashō pare să fi fost: „O broască sare în lac şi auzi sunetul!" (apud Suzuki 1997: 239). Fără să conțină inițial şi sintagma „vechiul eleşteu", pe care a adăugat-o ulterior, Matsuo Bashō a realizat un *haiku* complet, de 17 silabe, despre un eleşteu situat undeva în apropierea unui templu budist, a cărui linişte eternă a fost spartă de saltul unei broaşte. Serenitatea locului de care devii conştient o dată cu zgomotul făcut de săritura micii viețuitoare în apă poate aduce, se crede, spiritul omenesc în rezonanță cu spiritul universului (cf. Suzuki 1997: 240), Bashō dând astfel glas intuiției şi inspirației care fac posibil acest lucru. Afirmând însă că zgomotul apei provocat de săritura broaştei i-a revelat poetului adevărul Zen este, apreciază interpreții vestici, genul de concluzie a unei hermeneutici de tip occidental, de aceea ar fi mai potrivit să se considere că acest gen de poezie aminteşte mai degrabă despre „sfârşitul limbajului (fin du langage)" (Barthes 1970: 96). *Haiku*-ul, văzut ca „ramura literară Zen", asemănător *koan*-ului, enigmă sau parabolă Zen, încearcă să atingă pragul în care cuvintele se opresc, făcând loc stării de „ne-limbaj (a-langage)" (Barthes 1970: 97), în calea individului spre *satori,* Iluminarea Zen. Scurtimea *haiku*-ului nu este una formal-convențională, ci una de corespondență a formei la momentul revelat: „le haïku n'est pas une pensée riche réduite à une forme brève, mais un événement bref qui trouve d'un coup sa forme juste" (Barthes 1970: 98), semnificantul „adecvându-se" semnificatului într-o proporție care aminteşte de muzică. Dacă arta occidentală transformă „impresia" în descriere, *haiku*-ul nu o face niciodată (v. Barthes 1970: 100), respectând tradiția în care revelația în fața lucrurilor, *mu*-ul budist şi *satori* Zen se refuză atât descrierii, cât şi definiției.

Astfel, pentru unii interpreți vestici, *haiku*-ul pare pură designație:

> „C'est cela, c'est ainsi, dit le haïku, c'est tel. Ou miex encore: Tel! Dit-il, d'une touche si instantanée et si courte (sans vibration ni reprise) que la copule y apparaîtrait encore de trop, comme le remords d'une définition interdite, à jamais éloignée." (Barthes 1970: 111)

Definit drept „expresia unei iluminări temporare", prin care se poate vedea „viața lucrurilor" (Blyth 1984/I: 2), *haiku*-ul trezea atenția Occidentului ce percepea această poezie ca o expresie a lucrurilor aşa cum există ele în şi în afara minții, subiectiv şi într-o uniune primordială cu universul însuşi. Se crease o modalitate prin care omul se putea întoarce la natură, la propria lui natură Buddha, iar relectura *haiku*-ului putea face loc, în final, sugestiei interpretative (cf. Suzuki 1997: 229) că vechiul eleşteu nu mai există, după cum broasca nu mai este broască, învăluindu-se totul într-un văl de mister, ce nu mai are nimic misterios.

Rămânând într-o abordare occidentală, considerând cele trei „versuri" de 5, 7, 5 silabe ale *haiku*-ului, ca un desen silogistic în trei timpi, al creşterii, suspansului şi al concluziei, în *haiku*-ul supus mai sus discuției, singurul silogism ce devine pertinent ar fi acela al incluziunii, în care întregul înghite partea (cf. Barthes 1970: 93). Abandonând însă acest silogism, pentru cititorul contemporan, comentariul unui *haiku* pare să devină cu neputință, sfârşind în simpla repetare a lui: „parler du haïku serait purement et simplement le répéter" (Barthes 1970: 93). O învățătură Zen spune că „bambusul este drept, iar pinul este răsucit" (apud Suzuki 1997: 36), înțelegând prin aceasta că budismul Zen acceptă faptele experienței aşa cum se prezintă ele. Zen-ul nu este nici negativist, nici pozitivist şi, asemănător acestei filosofii budiste, *haiku*-ul, despre care se crede că nu înseamnă nimic (v. Barthes 1970: 89), invită la o interpretare ce, pentru cititorul occidental, capătă sensul unui paradox. De vreme ce este „gol", se poate crede că, aparent, *haiku*-ul este gata să accepte orice interpretare, dar, pe de altă parte, tocmai din cauza aceluiaşi „gol", în fața căruia totul se relativizează, el nu mai poate accepta, într-adevăr, orice interpretare (cf. Barthes 1970: 89-107). *Haiku*-ul, similar pictogramelor şi ideogramelor folosite pentru scriere în acest spațiu cultural, evocă, în primul rând, o impresie vizuală, fiind, în fapt, „o pictură în cuvinte" (Ikegami 1996: 92): *Kare eda ni/karasu no tomarikeri/aki no kure* [*Pe o creangă uscată/s-a aşezat o cioară /amurg de toamnă*] (Bashō 1998: 43). Mai mult decât o lume a formei şi a culorii, *haiku*-ul urmăreşte întruparea mişcării în legănarea unei crengi de pe care tocmai şi-a luat zborul o pasăre gata să dispară în nori. „Câteva cuvinte", „o imagine" şi „un sentiment" (Barthes 1970: 90), acolo unde literatura occi-

dentală cere dezvoltarea unui lung travaliu retoric, devin poezia efemerului, a scurtimii, a obişnuitului.

Numit şi „esența poeziei pure", *haiku*-ul vorbeşte despre difuz şi inefabil, despre emoție concentrată, despre notarea unei clipe de grație şi, mai ales, despre tăcere (v. Barthes: 1970: 92) printr-o extremă economie de mijloace. Exploatându-se caracteristicile claselor morfologice ale limbii japoneze, onomatopeea, ce încarcă emoțional-afectiv un enunț, substantivul, lipsit de gen, număr şi caz, şi verbul, eliberat de timp, dau naştere unei formule lirice în care ceea ce poetul trece sub tăcere devine la fel de important ca ceea ce afirmă: S*hizukasa ya/iwa ni shimiiru/semi no koe* (*Liniştea /pătruns-a în piatră/ țârâitul cicadei)* (Bashō 1998: 33). Se consideră de către critica de specialitate că *haiku*-ul ar fi un model de estetică a tăcerii, întrucât, în desfăşurarea lui întâlnim infinite tăceri generate, printre altele, şi de sincope ale cuvântului (v. Simu 1994: 59). În relația dintre vid şi plin, despre care se crede că guvernează spiritualitatea extrem-orientală, accentul cade din nou pe vid, imprimând indirect plinului specificul său. Asemănător *koan*-ului Zen, travaliul lecturii unui *haiku* devine acela de „a suspenda limbajul şi nu de a-l provoca" (Barthes 1970: 94), Bashō părând să fi înțeles în profunzime acest lucru: *Inazuma ni/satoranu hito no/tōtosa yo/*[*La lumina fulgerului/omul care nu înțeleges/admirabil*] (Bashō 1998: 23).

În tradiția japoneză, un obiect n-a fost luat în considerare pentru el însuşi niciodată, ci acesta a fost gândit, de cele mai multe ori, ca *ceva* ce urmează natural cu condiția ca acel „ceva" să aibă „o inimă, un spirit". Aşa cum *shingon* (*cuvântul-adevărat*) sau *kotodama* (*cuvântul-spirit)* vorbesc despre relația dintre cuvânt şi inima/spiritul celui care îl întrebuințează, şi actul însuşi al naşterii unui poem este strâns legat de inima/spiritul creatorului ei şi, corespunzător relației stabilite între cei doi, poemele se pot împărți în cele „care se nasc" şi cele „care sunt făcute", concentrarea asupra propriilor emoții şi punerea lor în armonie cu atmosfera înconjurătoare provocând impulsul creator transformat în poezia ce devine „esența spiritului şi a propriei inimi" (Bashō, apud Katō 1998: 447). În lipsa acestui gest, poezia nu se mai concepe, ci se compune.

Afirmația potrivit căreia *haiku*-ul este „culmea artistică a potențialităților inerente în limba japoneză" (Ikegami 1989: 394) vine, astfel, firesc în prelungirea credinței că literatura, fiind, prin esența ei, o artă verbală, trebuie să reflecte, inevitabil, caracteristicile limbii din care este construită (Jakobson, apud Ikegami 1989: 394), fapt recognoscibil şi în poezia japoneză clasică ce,

folosind o limbă ale cărei trăsături caracteristice erau, printre altele, *ambiguitatea* şi *dependența contextuală* etc., ajunge să dezvolte drept canoane ale genului liric scurtimea, elipsa şi polisemia (cf. Sakai 2001: 23). Iar întrucât între limbă şi „inimă/spirit" există o articulare destul de vagă, de neclară, nu este surprinzător că retorica, ca o artă a persuadării, n-a înflorit niciodată (cf. Ikegami 1989: 399) în spațiul cultural japonez.

Termenul „ambiguitate" (*aimai-sei*) este, în limba japoneză, un compus lexical sino-japonez ce semnifică ‚ceea ce este obscur, echivoc', combinând *ai* ‚obscuritate', ‚actul de a acoperi', cu *mai* ‚obscuritate', ‚nedeterminare' (*** 1995: 10). Prin această particularitate, limba japoneză, plină de perifraze şi aproximări succesive ale unei realități care nu este niciodată fixată (v. Courdy 1979: 43), lasă fiecărui interlocutor posibilitatea de a se refugia într-o lume a rezervelor, a aluziilor, ambiguitatea situând textul într-un relativ înalt grad de dependență față de un context (cf. Ikegami 1995: 10). Întrucât esența discursului de tip *haiku* este „să spună minim şi să transmită maxim" (Ikegami 1995: 13), acest gen de poezie devine, la rândul său, un text puternic dependent de context. Diferențiindu-se de teoria textuală occidentală ce vorbeşte despre autonomia şi funcționarea sieşi suficientă a textului față de contextul în care este folosit, un text redactat în limba japoneză, în dependența lui față de context, face din cititor un participant activ la construirea universului semnificațional. Relația text/context combinată cu particularitățile unei limbi de tip SOV, ce accentuează într-un enunț subiectul şi topicul (v. Hinds 1987: 141-142), cere ca decodificarea sensului unui text să intre în „responsabilitatea" cititorului. Astfel uneori, în mod deliberat, poetul/scriitorul va obnubila sensul, oferindu-i cititorului conştient de faptul că, atunci când se construieşte, trebuie luat în considerare şi ritmul de descompunere a elementelor componente a ceea ce se construieşte (v. Courdy, 1979: 17), o considerabilă libertate în intervenția lui creatoare de sens.

Haiku-ul este construit din două fraze nominale în juxtapunere, a căror relație semantică este instaurată de cititor, fapt ce poate fi dovedit şi de *haiku*-ul scris de poetul rătăcitor Bashō înainte de a pleca pe drumul fără întoarcere. *Tabi ni yande /yume wa kare no o /kake meguru* devine în limba română: *Îmbolnăvit pe drum/visele parcurg/pustiuri* (*dezolante*)/(Bashō 1998: 111). Elementele lexicale nominale, ca noduri semantice ale unui *haiku,* nefiind suficiente pentru a genera întreg sensul, iar expresiile verbale fiind incomplete, în alăturarea lor, stimulează puternic imaginația cititorului, această independență a imaginilor conectate fiind adeseori supralicitată de *kireji* (‚cuvinte de cezură'), cum ar fi *ya* sau *kana,* ce sugerează, în diferite moduri, discontinui-

tatea semantică. Fără o activă participare a cititorului la actul interpretării, prin care sensul trece dincolo de semnificaţia literală, *haiku*-ul „nu ar putea funcţiona ca un text artistic" (Ikegami 1989/9: 265), fapt realizabil cu uşurinţă, întrucât endoforicul, referinţa la contextul lingvistic, şi exoforicul, referinţa la contextul extralingvistic, sunt destul de vagi în limba japoneză. Spre exemplu, pronumele personale, a căror primă funcţie este endoforică nu sunt foarte bine dezvoltate în această limbă, ca mărci gramaticale distincte, funcţia lor referenţială fiind preluată de pronumele demonstrative, a căror primă funcţie este exoforică. Se erodează astfel, foarte uşor, graniţa între textul-produs, textul-obiect şi subiectul producător de text (v. Ikegami 1989/9: 268-269), încât un poem *haiku* ajunge să descopere adâncimi de un profund omenesc într-o cutremurătoare simplitate. Unul din celebrii exegeţi al acestui gen liric, R. H. Blyth (1984: 7) considera *haiku*-ul ca o formulă poetică fără rimă, cu puţin ritm, asonanţă, aliteraţie sau intonaţie. Studii recente demonstrează însă că se poate recupera în fiecare din cele trei segmente ale *haiku*-ului un ritm de opt timpi, într-o alternare de bătăi pline şi bătăi goale, în care aceastea din urmă ar sugera discontinuitatea semnificaţională, de importanţă majoră în construirea sensului: „The meaning in such poems [tanka, haiku] depends considerably on the silent beat in context: we may say that the (personal) association in the silent beat links the artistically designed semantic discontinuity of each phrase" (Arima 1991: 48), această bătaie silenţioasă sau tăcere devenind, prin instaurarea timpului necesar asociaţiilor metonimice sau metaforice (v. Arima 1996: 141), principalul element în procesul de activare a actului interpretării. Luând în considerare faptul că o respiraţie normală este şi ea formată din opt bătăi, *haiku*-ul devine o formulă poetică la fel de firească ca şi respiraţia.

Coerenţa, trăsătura definitorie a unui text poetic japonez de tip *haiku*, prin natura sa relaţională şi inferenţială, semantico-pragmatică, asigură aici „articularea sensului" (cf. Vlad 1994: 118), prin trecerea de la o formă liniară, secvenţială, a componentelor verbale ale textului la una ierarhică, dispusă într-o dimensiune contextual-situaţională. Implicarea activă a cititorului în actul creator de sens într-un *haiku* serveşte drept compensaţie la relativa lipsă din acest poem a explicitului şi a unei expresii lingvistice definitorii. Ceea ce textualitatea occidentală numeşte *coeziunea textuală* pare să nu joace un rol atât de important în acest tip de text poetic, lăsând loc manifestării fenomenului de *coerenţă*. Noţiunea de *text* în lingvistica japoneză nu constă, aşadar, doar în simpla înlănţuire a unor *item*-uri lingvistice, ci, mai ales, în *ceva* ce se creează, prin intermediul procedurilor operaţionale prilejuite de

coerență („referențializare", „activizare", „continuitate tematică") (Vlad 1994: 119), între actanții umani, în care cuvintele şi enunțurile sunt chei indispensabile, neputând oferi, totuşi, întreaga panoramă. Drept consecință, anumite caracterististici de bază într-un text occidental devin destul de vagi într-unul japonez, iar granița dintre textul obiect şi subiectul producător de text se vede vizibil erodată. *Haiku*-ul devine, astfel, un text ce ar putea fi definit drept „o secvență coerentă de propoziții" (cf. Vasiliu 1990: 60), în care *coerența* devine regula (v. Pârvu 2005: 293) ce face ca această formulă lirică să poată fi considerată, în cele din urmă, un text poetic.

Sensibilitatea japoneză acordă o mare atenție tuturor lucrurilor din natură. Înțelepciunea Zen nu uită că, oricât de mică sau de măruntă şi oricât de nesemnificativă ar părea lumea înconjurătoare, ea intră într-o relație intimă cu marele cosmos, această învățătură Zen fiind preluată şi de formula poetică a *haiku*-ului (cf. Suzuki 1997: 238), prin statuarea conceptului *kigo*, termen format din combinarea lui *ki* ‚anotimp' cu *go* ‚cuvânt', printre principiile estetice ce stau la baza creării unui *haiku*. Asemănător şi celorlalte caracteristici ale poemului *haiku*, *kigo*, este, la rândul său, puternic dependent de un context particular (cf. Arima 1996: 144), jucând rolul unui cuvânt simbolic, mult încărcat emoțional, ce participă la activarea în *haiku* a unei interpretări metaforice contextualizate.

Originalitatea şcolii de poezie căreia i-a dat naştere Bashō a fost definită de către estetica japoneză prin: *wabi* sau iubirea pentru sobrietate şi austeritate, altfel spus contemplarea naturii în linişte şi detaşare sau căutarea bogăției în sărăcie şi a frumuseții în simplitate, prin *sabi* sau iubirea pentru vechi şi vetust, singurătate şi resemnare, prin *shiori* sau starea sufletească specială capabilă să perceapă sugestiile profunde care vor duce la armonia poemului, prin *hosomi* sau finețea percepției şi, nu în ultimul rând, prin *karumi* sau perceperea adevărului etern în viața cotidiană (cf. Arima 1996: 140), toate aceste principii fiind derivate din idealurile artistice ale poemelor *waka*, *renga* şi ale dramei *noh*, în scopul realizării *frumuseții misterioase* sau *yūgenbi* (cf. Simu 1994: 157).

Dar filosofia Zen nu se vrea deloc un refuz al vieții, ci, dimpotrivă, un îndemn la a o trăi mai intens. Reevaluând însăşi activitatea practică, Zen-ul se configurează ca „o rechemare la viața trăită, la lucrurile în sine: *zu den Sachen selbst*" (Eco 2002: 225), eliberarea de orice urmă de egoism şi intrarea în ceea ce spiritualitatea extrem-orientală numeşte „subconştientul cosmic" (cf. Suzuki 1997: 226) fiind căutările budismului Zen şi ale artei, când *mushin* ‚fără- spirit/minte' şi *munen* ‚fără-gând' devin nebănuitele comori ale ființei

umane: *Tera ni nete/makotogao naru /tsukimi kana* [*Dormind la templu/capăt fața adevărată* (*iluminată*)*/contemplarea lunii*] (Bashō 1998: 52).

S-a spus adesea despre *haiku* că ar reflecta, în multe feluri, caracterul japonez (v. Suzuki 1997: 231). Şi poate că, într-adevăr, doar o cultură adânc impregnată de filosofia Zen şi o limbă caracterizată prin ambiguitate şi un „înalt grad de nedeterminare textuală" (Ikegami 1995: 13) au putut crea cadrul favorabil naşterii unui gen artistic ca *haiku*-ul, formula poetică a cărei scurtime ar garanta perfecțiunea formală şi a cărei simplitate ar sta mărturie pentru profunzime, izbutind în acest fel să împlinească un dublu mit (v. Barthes 1970: 89): cel al formei clasice, ce face din concizie o probă a artei, şi cel romantic, ce acordă întâietate adevărului exprimat prin/de improvizație.

1.4.3. Mecanismele stereoscopice ale narațiunii

> *The new Japan is a country in which Eastern culture and Western culture swirl about in a whirpool together. And some scholars are rooted in Eastern and some in Western culture. But all stand only on one leg. […] The present era especially requires two-legged scholars. It requires the cultures of both the East and West and scholars who stand with one leg in each culture. Sincere quiet discussion can be established only if such people come into being. They are the necessary harmonizing elements in the present time.*
>
> Mori Ōgai, *Teiken Sensei*

Copil precoce, Mori Rintarō, intrat în memoria posterității japoneze şi mondiale cu numele de Mori Ōgai (1862-1922), îl descifrează la cinci ani pe Confucius, ajungând foarte repede un cunoscător al chinezei clasice. Studiază apoi limba olandeză, iar la vârsta de zece ani pleacă la Tokyo, unde-şi dedică câțiva ani învățării limbii germane. Absolvent al Facultății de Medicină din Tokyo, la nouăsprezece ani devine medic şi este înrolat în Corpul Medical al Armatei. I se încredințează, în acelaşi an, sarcina de a studia sistemul administrativ medical al Prusiei, iar trei ani mai târziu prezintă Ministerului de Război un document impresionant în douăsprezece volume. Între 1884-1888, studiază medicina la Leipzig şi Berlin, ocazie cu care vizitează Franța şi Anglia. Revenit în Japonia, este numit profesor la Şcoala de Medicină militară, o carieră în ascensiune ducându-l, la patruzeci şi trei de ani, la ocuparea postului de Medic Inspector General, cea mai înaltă funcție din ierarhia medicală niponă. În 1917 este numit custode al Muzeului Imperial şi director al Bibliotecii Casei Imperiale. Conduce Academia Imperială de Artă şi funcționează ca preşedinte al Comisiei Provizorii a limbii japoneze.

Epoca în care este activ Mori Ōgai începe cu promulgarea Constituției Imperiale din 1889, ce marchează sfârşitul reformei sistemului politic inițiate de Restaurația Meiji (1868-1912). Reforma în domeniile tehnologiei şi ale culturii continuă moştenirea culturală a perioadei precedente, shogunatul Tokugawa, aflându-se când în *conflict*, când în *sinteză* cu cultura modernă a Vestului cu care începuse să intre în contact. Mori Ōgai trăieşte el însuşi această tensiune şi încearcă permanent, într-un mod „rafinat", o combinare a

celor două tendințe: păstrarea tradiției şi asimilarea influenței occidentale. De la revenirea sa din Europa, un an înainte de adoptarea Constituției, şi până în anul morții (1923), o perioadă întinsă pe parcursul a treizeci de ani, Mori Ōgai se arată, în mod constant, preocupat de toate marile probleme ale culturii japoneze, ajungând să fie considerat drept „o adevărată personificare a epocii sale" (Katō 1998: 732).

Om energic, exuberant, cu o forță de muncă uriaşă, Mori Ōgai a desfăşurat, de fapt, o dublă carieră, de medic şi scriitor. Anii petrecuți în străinătate au însemnat pentru omul de ştiință şi umanistul japonez nu numai întâlnirea cu valorile unei alte culturi şi civilizații, dar şi, uimitor, într-un anume fel, *redescoperirea* propriei culturi. Aflat la Munchen, citeşte în ziarul „Allgemeine Zeitung" din 29 iunie 1886 un articol cu titlul *Land und Leute der japanischen Inselkette* (‚Uzanțele şi obiceiurile din Japonia'), semnat de un geolog german pe nume Edmund Naumann, care petrecuse zece ani (1875-1886) în Japonia. Mori Ōgai ripostează (*Die Wahrheit űber Japan / Adevărul despre Japonia*) în numărul din 30 decembrie 1886, dar Naumann publică un alt articol, ceea ce-l face pe Mori Ōgai să dea din nou replica (*Noch einmal die Whrheit uber Japan / Din nou adevărul despre Japonia*), la 1 februarie 1887. Potrivit lui Naumann, Japonia era o țară înapoiată, săracă, murdară, năpădită de boli contagioase şi obiceiuri barbare, care importa haotic, cu niciun simț de discernământ, obiceiuri şi tehnologie occidentale, uitându-şi tradiția. Mori Ōgai încearcă, prin polemica inițiată, să arate o altă față a patriei de origine, dar îşi dă seama că îi vine, pe alocuri, greu să o facă, cu atât mai mult cu cât el se dedicase, în fapt, studierii ştiinței şi culturii occidentale. Realizează atunci că era absolut necesară nu numai o evaluare a tradiției japoneze în contextul mondial, ci şi că el însuşi nu era încă în măsură să-şi asume această încercare, replicile sale, neconvingătoare şi nefocalizate, neputând contracara atacurile formulate de către vestici la adresa societății japoneze contemporane. Reține însă argumentele „adversarului" şi-şi conştientizează propria slăbiciune: pentru a aduce Japonia în fața lumii nu era suficientă numai o simplă „occidentalizare" a țării, ci şi o înțelegere, din interior, din partea japonezilor înşişi, a propriei moşteniri culturale. Scriitorul nipon încearcă, astfel, pe întreg parcursul vieții sale o conciliere între educația de *bushi* (samurai) confucianistă primită şi valorile occidentale cu care intrase în contact în perioada anilor petrecuți în Europa, efort vizibil în toate domeniile profesiilor exercitate: medic militar, romancier, dramaturg, eseist, ofițer de armată, înalt funcționar, istoric şi arhivist. După cum o dovedeşte şi eseul

Teiken Sensei, omul de ştiinţă şi umanistul japonez era conştient nu numai de iminenta confruntare, pe frontul japonez, a celor doi oponenţi: tradiţia şi modernizarea, cât şi de singura soluţie posibilă pentru acest conflict ce presupunea încercarea de armonizare a celor două aparent rivale:

> „The new Japan is a country in which Eastern culture and Western culture swirl about in a whirpool together. And some scholars are rooted in Eastern and some in Western culture. But all stand only on one leg. […] The present era especially requires two-legged scholars. It requires the cultures of both the East and West and scholars who stand with one leg in each culture. Sincere quiet discussion can be established only if such people come into being. They are the necessary harmonizing elements in the present time." (apud Hopper 1974: 382)

Dar Mori Ōgai înţelege curând că menţinerea echilibrului pe care îl propovăduia nu era deloc o încercare la îndemână: simpla tentativă, spre exemplu, de a defini conceptele de „libertate" şi „individualism", termeni trecuţi în experienţa personală în perioada petrecută în afara Japoniei, se dovedea a fi o acţiune neaşteptat de dificilă în contextul societăţii japoneze contemporane. Scriitorul japonez, printre ale cărui studii din timpul perioadei „germane" se numărau metafizica, literatura, şi filosofia, ajunsese să considere „percepţia libertăţii şi a frumuseţii" drept cel mai important *adevăr* pe care Japonia trebuia să-l înveţe de la Occident (cf. Hopper 1974: 383), apreciind că „occidentalizarea" fără discernământ a arhipelagului era, în aceeaşi măsură, „iraţională" ca renunţarea la orice dezvoltare şi legarea, înţeleasă în sens restrâns, de tradiţie. De aceea, păstrarea valorilor tradiţionale, alături de reconsiderarea celor vestice precum înţelegerea conceptelor de „libertate" şi „frumuseţe", cu o lungă şi înfloritoare tradiţie în cultura occidentală, devin pentru Mori Ōgai esenţiale. Iar atâta timp cât Japonia nu va înţelege „rădăcinile filosofice" ale progresului occidental, remarca omul de cultură, „dezvoltarea" ei nu va fi decât o „formă fără fond", marile *probleme* ale Japoniei contemporane rămânând, în continuare, individualismul, universalitatea şi recunoaşterea libertăţii.

Şi totuşi, amestecul ierarhiei, în dorinţa autorităţilor de a deţine controlul asupra oricărei mişcări intelectuale, este încă prea puternic în societatea japoneză a timpului, ceea ce îl obligă pe Mori Ōgai, înalt funcţionar, om de ştiinţă şi artist, să-şi recunoască, prin intermediul literaturii, masca şi rolurile pe care trebuie să le joace. În 1909, în *Yo ga tachiba* (*Poziţia mea*), foloseşte termenul *teinen* (‚resemnare') pentru a-şi caracteriza atitudinea adoptată ca răspuns la presiunile care se exercitau asupra muncii şi vieţii sale:

> „When I try to think of what is a good word to express my attitude, it would be all right to say teinen. I live by this attitude not only in the world of literature, but in every direction in this world. Therefore, when people think that I am probably feeling pain, contrary to their expectations, I am indifferent. Of course, the state of teinen may be weak-willed. About that, for my part I do not intend to defend myself." (Mori Ōgai, apud Hopper 1974: 403)

Fără optimism şi fără pesimism, Mori Ōgai se retrage în spatele unei măşti pe care şi-o construieşte cu ajutorul literaturii, amestec, pentru el, de ficțiune şi biografie personală. *Mōsō* (*Amăgiri*), creație autobiografică publicată în 1911, dă mărturie, de altfel, de complexitatea timpului care cere numeroase măşti şi numeroase roluri, scriitorul recunoscând, de altfel, că va încerca prin literatură un alt fel de conciliere: armonizarea metodei de studiu oferite de ştiințele exacte cu latura spirituală şi ideală ce caracterizează creația literară:

> „Studying child, studyind student, studying bureaucrat, studying student abroad – they are all roles. I keep wanting to wash this face painted black and red – to step a while from this stage, calmly regard myself, peek at the face of this something behind – but at my back is the lash of the stage director and I continue to perform role upon role. I cannot believe that these roles are what life is. I wonder if something behind might not be real life. But just as I think this something is about to awaken, it drowses and falls asleep again." (Mori Ōgai, apud Hooper 1974: 404)

Dintre scrierile romantice pot fi amintite *Maihime* (*Dansatoarea*) [1890], roman autobiografic ce relatează povestea de dragoste dintre un student japonez şi o dansatoare germană, *Fushinchū* (*Pe cale de prăbuşire*) [1910], ce redă reîntâlnirea, într-un restaurant din Tokyo, dintre o nemțoaică şi un japonez care se cunoscuseră în Germania, pretext pentru confruntarea a două culturi. *Hanako* [1910] ridică, prin invocarea vizitei dansatoarei Hanako în atelierul maestrului Rodin, condiția artistului, iar *Ka no yō ni* (*Ca şi cum*) [1912] tratează filosofic problema credinței de viață, prezentând un individ care trăieşte *ca şi când* principiile religiei, ştiinței şi filosofiei ar fi adevărate, deşi nu sunt empiric verificabile. Cea mai cunoscută însă dintre scrierile sale este *Gan* (*Gâsca sălbatică*) [1915], povestea unei tinere fete aflate la îndemâna unei sorți neprielnice.

Romanele istorice, devenite creații clasice, asemeni romanelor lui Natsume Sōseki, se caracterizează prin exactitatea documentației asupra istoriei japoneze şi stilul lor colorat. Povestirile despre samurai ne prezintă un scriitor stăpânit de nostalgia vremurilor de altădată, un autor pentru care sinuciderea generalului Nogi şi a soției sale la moartea împăratului Meiji (1912) devine evenimentul ce inspiră romanul istoric *Okitsu Yagoemon no ishō*

(*Testamentul sinucigaşului Okitsu Yagoemon*), din anul 1912, ce ar putea fi considerat, probabil, şi o ripostă dată, peste ani, lui Naumann. În opera lui Mori Ōgai, sinuciderea lui Nogi capătă o semnificaţie diferită faţă de cea atribuită de *sensei*, protagonistul din romanul *Kokoro* [1914] al lui Natsume Sōseki, de sfârşit al „omului Meiji", întărită de sinuciderea generalului. Mori Ōgai se arată interesat nu atât de moartea împăratului cât de cea a slujitorului credincios al acestuia, întruchiparea valorilor vechii societăţi *bushi*. Unde îşi putea afla tradiţia un punct de sprijin în această „cursă" de modernizare?! Soluţia găsită de Mori Ōgai, mai exact definitivarea poziţiei adoptată de el faţă de valorile societăţii *bushi* din perioada Tokugawa, este o consecinţă directă a sinuciderii lui Nogi, unul dintre prietenii săi apropiaţi, de altfel. Doi ani mai târziu, scrie *Incidentul de la Sakai* (*Sakai jiken*, 1914), în care descrie moartea voluntară, comisă cu stoicism de un grup de *bushi* de rang inferior, condamnaţi pentru uciderea unor marinari francezi. Romanul prezintă un celebru incident din 1868, în cursul căruia francezii au cerut ca 20 de soldaţi japonezi să-şi facă *seppuku*, plătind astfel daune morale francezilor omorâţi şi răniţi în urma încăierării petrecute în portul Sakai de lângă Osaka. Noul guvern, în dorinţa de a stinge conflictul, a satisfăcut imediat cerinţa străinilor. Şi totuşi, codul onoarei pare să cadă tot mai mult în desuetitudine, scriitorul japonez iniţiind o tentativă de reevaluare a culturii autohtone în confruntare cu cea străină.

Considerat cel mai mare om de litere al erei Meiji (v. Simu 1994: 174), Mori Ōgai devine unul dintre maeştrii literaturii japoneze moderne, opera sa contribuind la reînnoirea literaturii romaneşti, deja în curs, în opoziţie cu mişcarea naturalistă. Introduce naraţiunea de tip psihologic prin publicarea romanului *Gan* (*Gâsca sălbatică*), unde adevărul şi falsitatea, realitatea şi reprezentarea, acţiunea şi observaţia detaşată ocupă un loc important, fiind considerat, de altfel, cea mai reprezentativă creaţie în acest sens: Un student la medicină trece în fiecare zi prin faţa ferestrelor casei locuite de o tânără femeie întreţinută de un cămătar. Se privesc, încep să se salute, o dată li se intersectează paşii pe stradă, altă dată chiar ajung să schimbe câteva cuvinte… , dar nu se vor întâlni niciodată…

Scrierile de mare întindere, începând cu *Vita sexualis* [1909] şi încheind cu *Gan* [1915] sunt anticipate însă de primele scrieri din tinereţe, redactate la scurtă vreme după revenirea din Germania: *Maihime* [1890], *Utakata no ki* [1890] şi *Fumizukai* [1891].

Dacă romanul istoric *Okitsu Yagoemon no Isho* (*Testamentul lui Okitsu Yagoemon*) este considerat începutul unei noi perioade în cariera literară a lui Mori Ōgai, *Gan* (*Gâsca sălbatică*) este interpretat ca un sfârşit, fiind văzut ca romanul „bătăliei" autorului japonez pe tărâmul naturii narativităţii şi a accepţiunii de „ficţiune"(v. Snyder 1994: 353). Deşi venea după o carieră literară de douăzeci de ani, cuprinsă între *Maihime* [1890] şi *Gan* [1911-1915], numărând cincizeci de volume de diferite dimensiuni, opţiunea lui Mori Ōgai de renunţare la ficţiune şi reorientare înspre naraţiunea istorică şi biografii a fost interpretată de către critica literară ca o neîncredere arătată de către scriitorul nipon ficţiunii, pe care ajunsese să o considere drept *uso* (‚minciună').

Se afirmă despre creaţia lui Mori Ōgai că ar exprima lecţia de retorică învăţată de la literatura europeană în încercarea de a dezvolta un idiom japonez pentru ea (cf. Snyder 1994: 356). Kamei Hideo şi, ulterior, Karatani Kōjin consideră, la rândul lor, că naşterea literaturii japoneze moderne nu s-ar datora mişcării *gembun itchi* [al cărui reprezentant ar fi Futabatei Shimei cu romanul *Ukigumo* (*Nori plutitori*)], ci literaturii lui Mori Ōgai, în ciuda expresiei sale arhaice. Stă mărturie în acest sens şi apariţia a ceea ce Kamei Hideo numeşte „sine imanent" (*naizaitekina jiko*), propus de protagonistul-narator din *Maihime*, un sine ce s-ar apropia mult de accepţiunea occidentală a termenului (v. Snyder 1994: 356-357). Optând când pentru formula vocii auctoriale la persoana întâi (*Vita sexualis*), când a treia (*Hannichi* [1909]), când o combinaţie între ele (*Gan*), scriitorul japonez oferă istorisirilor sale un cadru narativ sau foloseşte o varietate de voci sau focalizări vârâte într-un cadru diegetic, ca să spună o poveste într-o poveste.

Scriitorul japonez creează astfel o voce narativă consistentă, reuşită meritorie într-un context în care o asemenea voce nu se poate găsi nici în naraţiunea japoneză anterioară, nici chiar în cea din vremea sa. Critica japoneză (v. Snyder 1994: 363) atribuia această insuficienţă a literaturii nipone în stăpânirea vocii narative simplului dezinteres, născut sau moştenit, faţă de povestitor: nu cine povesteşte fusese important în ficţiunea japoneză, ci ce se întâmplă în cele povestite. La Mori Ōgai povestitorul este *boku*, ‚eu' (+masculin, +colocvial), dar un *eu* care nu mai respectă regulile romanului occidental, cu o diferenţiere strictă a vocilor, naraţiunea la persoana I din *Gan*, spre exemplu, slăbind pe alocuri în faţa unei voci auctoriale obiective.

Romanul *Gan* (*Gâsca sălbatică*) debutează cu: *Furui hanashi de aru*. (‚Iată o poveste de odinioară.'), o variaţie a lui *Ima wa mukashi*, echivalentul japonez pentru începutul de poveste ‚A fost odată ca niciodată...', a cărei funcţie este

să situeze povestirea într-un trecut îndepărtat, aproape mitic, dincolo de graniţa experienţei banalului unde s-ar putea afla cititorul. Pare, aşadar, un roman care începe ca într-o poveste tradiţională tipic japoneză, cu un erou înzestrat cu multe calităţi (Okada) şi o femeie foarte frumoasă (Otama), încăpută pe mâinile unui cămătar (Suezō), propunând chiar proiecţia unui monstru (şarpele). Dar, surprinzător, pe de altă parte, după numai câteva rânduri, trecutul nu mai este resimţit chiar atât de îndepărtat cum apărea la începutul lecturii, putând fi, în fapt, numărat pe degete, iar detaliile din text, toponime, antroponime, sunt evident istorice, aproape contemporane. Amestecul între ficţiune şi istorie face ca intenţia romantică iniţială să fie contrazisă în detalii, romanul *Gâsca sălbatică* fiind considerat de aceea de către istoria literară japoneză ca o neobişnuită *întâlnire* între tradiţie şi modernitate: „an uneasy wedding of traditions, the romance and the modern novel" (Snyder 1994: 365). În felul acesta, Mori Ōgai înconjoară o naraţiune obiectivă la persoana a III-a cu o introducere şi o concluzie aparţinând unui narator personificat, de persoana I, devenit mai târziu naratorul *Boku*. Căutându-i o asemănare în literatura lumii, acest *Boku* ar putea fi comparat cu Nick din romanul *Marele Gatsby* a lui Scott Fitzgerald: asemănător acestuia din urmă, *Boku* este şi el un personaj al povestirii, chiar dacă nu cel principal, un *bōkansha* sau un spectator-martor al evenimentelor relatate.

Naratorul *Boku* fixează, de la bun început, scena povestirii, care devine Tokyo, în jurul anilor 1880, şi-şi precizează statutul de credibilitate: a locuit în camera vecină cu cea a protagonistului povestirii ce urmează să fie relatată. Ca să dea savoare naraţiunii, B*oku* mărturiseşte apoi subterfugiul la care a recurs pentru a-l cunoaşte pe Okada: a cumpărat o copie a romanului *Jing ping mei* (*Prunul din vaza de aur*), carte râvnită mult de vecin. Începând deja cu al doilea capitol, vocea naratorului *Boku* începe să slăbească. Menţionând începuturile relaţiei dintre Okada şi Otama, acesta remarcă: „De atunci încolo, când Okada ieşea la plimbare, de câte ori trecea prin faţa acelei case, nu se întâmpla să nu vadă şi chipul femeii. În felul acesta, femeia ajunsese să pătrundă în imaginaţia lui, manifestându-se din ce în ce mai liber." (Mori Ōgai 2008: 15), în acel moment cititorul putându-şi imagina că *Boku* redă o istorie aşa cum i-a fost ea povestită de Okada, dar *tonul* a devenit de fapt al unei voci auctoriale obiective, care poate citi gândurile lui Okada.

La începutul capitolului al IV-lea, naratorul *Boku* i se adresează direct cititorului, explicându-i „pe scurt, în grabă" digresiunea (*zatto hanasu*) care urmează:

> „Deşi evenimentele care l-au făcut pe Okada eroul principal al acestei povestiri aparţineau deja trecutului când am aflat originea femeii de la fereastră, silit de împrejurări, mă văd nevoit să o dezvălui acum, în grabă." (Mori Ōgai 2008: 17)

Povestea al cărei erou este Okada este spusă, de fapt, abia în capitolul al XVIII-lea, întreruperea ce intervine după ce naratorul *Boku* a fixat cadrul acțiunii cu prezentarea schimbărilor pe care le cunoscuse oraşul Tokyo de-a lungul timpului ocupând mai bine de jumătate din roman. Urmele naratorului la persoana I, cu prefacerile lui subtile şi graduale, pot fi regăsite ocazional în următoarele capitole, dar, încetul cu încetul, devine tot mai evident că vocea care a început povestirea nu mai este aceeaşi cu cea care o relatează: *Boku ni itsu tare ga hajimete uwasa o shita ka shiranu ga...* (Mori Ōgai 2005: 15) („Fără să ştiu de unde pornise bârfa, aflasem că...") (Mori Ōgai 2008: 19).

La începutul capitolului al VII-lea cititorul găseşte scris: „Incendiile erau rare pe bulevardul principal din Ueno şi nu-mi amintesc ca [restaurantul] Matsugen să fi ars vreodată; de aceea cred că are şi acum încăperile în stil tradițional din timpul acela." (Mori Ōgai 2008: 33), naratorul personificat jucându-şi aici unul din rolurile sale principale: situează narațiunea în trecut, dar subliniază că este vorba un trecut localizabil, ale cărui urme mai pot fi încă regăsite în prezent, cu toate că, la scurtă vreme, vocea ce-l descrie pe cămătarul Suezō aşteptându-i pe Otama şi tatăl său la restaurantul Matsugen devine una obiectivă, ce persistă până în capitolul al XVIII-lea:

> „Sprijinit de stâlpul din tokonoma, Suezō fuma țigara cu rotocoale, lăsându-se purtat de imaginație. Otama pe care o văzuse demult în trecere şi despre care credea că este o fiică bună, nu fusese atunci, la urma urmei, decât un copil. Ce fel de femeie o fi devenit între timp? Cum va arăta când va sosi? E totuşi foarte neplăcut că va veni însoțită de bătrân! Era oare vreun mijloc să-l facă să plece mai devreme? La primul etaj, cineva începuse să acordeze shamisen-ul." (Mori Ōgai 2008: 33-34)

Deşi doar câteva rânduri separă cele două fragmente citate, vocile nu mai par să fie aceleaşi. Aceasta din urmă nu mai este vocea care locuieşte în Tokyo şi care ar putea vizita restaurantul Matsugen, ci a devenit vocea care poate vorbi despre conştiința unei alte persoane prezente în încăpere, fapt ce-ar putea fi atribuit numai ficțiunii.

Digresiunea, pe parcursul căreia este spusă povestea lui Otama, face loc apariției şi altor personaje: tatăl fetei, Suezō, soția lui Suezō, Otsune, slujnica lui Otama. Pare că, pentru cititorul occidental, structura narativă a lui *Gan* nu numai că atentează la felul în care o povestire ar trebui spusă, ci trădează până şi orizontul lui de aşteptare, neîmplinindu-i aşteptările legate de ceea ce aceasta ar trebui să-i spună (v. Snyder 1994: 367). Intrând

în fluxul gândurilor fiecărui personaj, şi un cămătar ca Suezō se umanizează în cuvintele vocii auctoriale, portretele din text, până şi cele ale caracterelor periferice, părând să „copleşească" narațiunea „principală" a iubirii ratate dintre Otama şi Okada.

Pe întreg parcursul textului, vocea personală alternează cu cea impersonală, uneori interschimbabile, fapt ce poate fi remarcat clar în a doua jumătate a romanului, după „reapariția" naratorului *Boku*:

> „Păsărelele cumpărate de Suezō pentru Otama fură, absolut din întâmplare, pretextul unui schimb de cuvinte între aceasta şi Okada. Istorisirea acestei poveşti m-a făcut să-mi amintesc cum a fost vremea în anul acela. Pe atunci, la Kitasenjū, defunctul meu tată cultiva flori de toamnă în grădina din spatele casei. [...]" (Mori Ōgai 2008: 96)

După unsprezece capitole de narațiune obiectivă, ca pentru a-i aminti cititorului de existența celor două voci, naratorul îşi evidențiază propria-i umanitate, menționând un amănunt legat de vreme şi de faptul că-şi pierduse, între timp, tatăl. Cititorul poate să remarce apoi distanțarea naratorului *Boku* față de Okada: „Dar nu-mi mărturisi că era vorba despre o femeie pe care o cunoştea deja din vedere de o vreme încoace şi că o saluta ori de câte ori trecea prin fața casei ei." (Mori Ōgai 2008: 101). Privirea sceptică cu care începe să fie privit Okada face ca, şi atunci când acesta din urmă îşi joacă rolul de narator, vocea lui *Boku* să rămână în continuare mult mai credibilă pentru cititor. Iar distanța dintre cei doi este şi mai mult mărită când naratorul se compară el însuşi cu eroul:

> „Nici eu nu ştiam la vremea aceea mare lucru despre vecina şcolii de croitorie, dar îmi era cunoscut cel puțin că Suezō era acela care o instalase acolo. În fond, cunoştințele mele în acest domeniu erau, față de Okada, puțin mai avansate." (Mori Ōgai 2008: 108)

Capitolul final completează portretul naratorului şi al lui Okada, cei doi fiind văzuți prin comparație, respectiv prin diferențele care reies în urma acestei alăturări. Povestea dintre Otama şi Okada s-a sfârşit, vocea impersonală a redevenit personală; într-un mod retoric, naratorul s-a substituit eroului. Finalul romanului, cu moartea gâştii sălbatice ce-i serveşte drept simbol, este povestea întâlnirii ratate şi a dorinței neîmplinite, căruia naratorul îi propune un scenariu alternativ al cărui protagonist ar fi putut fi el însuşi:

> „Acum că mi-am terminat povestea, îmi dau seama, numărând pe degete, că s-au scurs deja treizeci şi cinci de ani de atunci. Am fost martorul personal al unei jumătăți din poveste, ca intim al lui Okada, iar cealaltă jumătate am aflat-o, după plecarea sa, făcând cunoştință cu Otama, într-un fel cu totul neaşteptat. Asemănător unui stereoscop, unde desenul din dreapta şi desenul din stânga se confundă într-o singură imagine, am scris această povestire punând laolaltă ceea ce văzusem la momentul respectiv cu ceea ce am

> aflat ulterior. Cititorul m-ar putea întreba: „- Cum ați cunoscut-o pe Otama? Cum ați auzit acestea?". Iată ce m-ar putea întreba. Dar cum am spus-o mai sus, răspunsurile la aceste întrebări sunt, de asemenea, în afara cadrului acestei povestiri. Oricum, mai trebuie să adaug, deşi e oarecum de prisos, că nu îndeplinesc condițiile necesare pentru a fi amantul lui Otama. Este mai bine, aşadar, ca cititorul să nu facă presupuneri fără rost." (Mori Ōgai 2008: 144-145)

Prima jumătate a romanului este scrisă din perspectiva prieteniei apropiate a lui *Boku* față de protagonistul povestirii, Okada, iar cea de-a doua jumătate este relatarea celor auzite de *Boku* de la Otama, cunoscută mai târziu, în mod întâmplător, după plecarea lui Okada în străinătate. Naratorul *Boku* reuneşte, aşadar, ceea ce a văzut înainte cu ceea ce a auzit după, ca o hartă din două file, una din stânga şi una din dreapta, aflate sub un stereoscop, modalitate narativă ce devine nu numai o particularitate în construcția romanului *Gan*, dar şi o caracteristică a creației literare a scriitorului japonez, în general. Douăzeci şi patru de capitole redau povestea unei fete crescute într-o ambianță de sărăcie de către un tată rămas văduv la naşterea fetei. Prima tentativă de căsătorie se dovedeşte umilitoare pentru Otama, ceea ce o duce la gândul sinuciderii. Ca să-şi salveze tatăl din mizeria sărăciei, devine apoi femeia întreținută a unui cămătar. Remarcă însă, într-o zi, un student la Medicină, pe nume Okada, care, în plimbările lui, trecea aproape zilnic prin fața casei sale. După un incident în care tânărul intervine şi salvează una din vrăbiile bengali din gura unui şarpe ce intrase în colivia păsărilor ei, Otama îşi dă seama că, în sufletul său, se născuse pentru tânărul student un sentiment de afecțiune. Dar Okada pleacă cu o bursă de studii în Europa şi cei doi, aflați sub incidența unei sorți potrivnice, nu se vor întâlni niciodată... Iar cel ce spune acum povestea înecată în tristețe a unei întâlniri ratate aparent din chiar vina lui şi-o aminteşte după treizeci şi cinci de ani...

Metafora stereoscopului ar putea fi citită ca o versiune adusă la zi a finalului numeroaselor *gesaku* (‚narațiuni'), în care povestitorul japonez explică faptul că a ajuns să cunoască istorisirea tocmai relatată de la unul dintre personajele implicate în conținutul ei, mulți ani mai târziu de la desfăşurarea ei. Este poate pentru prima oară când Mori Ōgai se referă la romanul său ca la *monogatari* (‚poveste'), indicând „îndatorarea" scriitorului față de tradiție, mai degrabă decât Europei moderne. Dar este poate şi o avertizare că narațiunea nu trebuie privită prea de aproape şi, în acelaşi timp, un anunț că narațiunea este, în cele din urmă, o iluzie asemănătoare celei invocate de stereoscop. Făcând loc în textul său unor posibilități multiple, adesea simultane, a perspectivelor narative, încercând să manipuleze tehnicile retorice

învățate din ficțiunea europeană, fără să accentueze o voce naratorială consistentă, urmând tradiției japoneze, romanul *Gan* ar putea fi citit şi ca o încercare de a redeschide investigarea asupra posibilei confluențe între Est şi Vest. În *Gâsca sălbatică*, naratorul nu este nimic mai mult decât un pronume şi o poziție ce se dizolvă rapid într-un ochi auctorial (nu ‚eu', cu siguranță) dintr-un roman modern. Abia în capitolul final naratorul preia controlul asupra narațiunii, amintindu-i cititorului de rolul pe care îl joacă vocea naratorială în spunerea poveştii. Codurile narativității au fost stabilite şi violate în acelaşi timp, dând naştere ambiguității prin care narațiunea seduce, arătându-şi, concomitent, mecanismele seducției. Naratorul *Boku* este şi povestitorul şi povestea, iar textul perfectează şi respinge, în acelaşi timp, arta seducției narative, prin „stângăcia" ei atacând maşinăria „iluziei" narative.

Fără îndoială, cu ficțiunea sa, Mori Ōgai a revoluționat limba japoneză şi a creat romanul „modern" care dezvoltă o configurație perspectivală reconstituită, centralizată în jurul unui punct gol (v. Snyder 1994: 372), încercând, în felul acesta, o descentralizare a literaturii japoneze moderne.

1.4.4. Intertextualitatea ca indice polifonic

On n'est chez soi, on n'est à l'abri
des caprices du hasard, on n'est heureux
et fort que dans l'enceinte de sa conscience.

Maurice Maeterlinck, *La sagesse et la destinée*

Mori Ōgai, scriitor, estetician, lingvist şi traducător, comparat în Japonia cu Balzac, este recunoscut, în primul rând, ca un adevărat creator al „romanului eului" (*watakushi shōsetsu*), inspirat din romanul autobiografic european al secolului al XIX-lea. A scris peste douăzeci de romane, evoluând de la o literatură de inspirație romantică, trecând prin experiența idealistă, spre un realism obiectiv, care nu exclude nici intelectualismul, şi nici capacitatea de motivare psihologică a faptelor personajelor sale, opera sa contribuind major la modernizarea literaturii japoneze.

Ca scriitor, debutează cu romanul de factură romantică *Maihime* (*La danseuse*) [1890-1891], dar revine în arena literară abia după douăzeci de ani cu numeroase nuvele, ca, spre exemplu, *Hannichi* (*Demi-journée*) [1909], *Fushinchū* (*En travaux*) [1910], *Hanako* [1910], *Mōsō* (*Chimères*) [1911] sau *Ka no yō ni* (*Comme si*) [1912] şi trei romane: *Vita sexualis* [1909], *Seinen* (*Le jeune homme*) [1910-1911] şi *Gan* (*L'Oie sauvage*) [1911-1915].

Atitudinea lui Mori Ōgai față de curentul naturalist, în vogă la ora respectivă în cercurile literare japoneze, asemănătoare celuilalt gigant al perioadei, Natsume Sōseki (1867-1916), este una de opunere la subordonarea rațiunii şi inteligenței promovată de filosofia deterministă a naturalismului. După romanul *Vita sexualis*, publicat în revista *Subaru*, în anul 1909, ce a declanşat o puternică reacție din partea cenzurii, aceasta justificând interzicerea apariției publicației prin efectul dăunător pe care l-ar avea acest roman asupra moralului public (v. Hopper 1974: 387), în *Seinen* (*Le jeune homme*), Mori Ōgai îşi exprimă transparent punctul de vedere, potrivit căruia omul este trup, dar şi suflet, şi nu poate fi înțeles decât îmbinând cele două dimensiuni ale sale, biologicul cu spiritualul:

> „Man has two parts, body and soul, which are delicately fused into one, are rather huddled together. If possible, the novel should treat Man from these two aspects. And writers should address themselves to the reaction, struggle, and harmony of the two parts. In short, it is desirable that while the writer treads the path along which Zola has been walking , he should also build another path high in the air, parallel to Zola's... " (Ogai Mori 1995: 15)

Dar romanul considerat capodopera scriitorului japonez, prin care se introduce romanul pshihologic în literatura japoneză, este *Gan* (*Gâsca sălbatică*), povestea unei tinere fete aflate la îndemâna unei sorți neprielnice, pretext pentru Mori Ōgai de a supune atenției, ca de altfel în toate scrierile sale, problematica narativității şi a ficțiunii. Cele trei romane menționate: *Vita sexualis*, *Seinen* şi *Gan* evocă atmosfera mediilor universitare şi intelectuale din perioada Meiji, fără a se afla însă în vreo succesiune cronologică, pentru a putea fi considerate o trilogie, dar, întrucât tratează o tematică comună, abordată din variate unghiuri narative, istoria literară japoneză le-a pus pe toate sub semnul de *Bildungsroman* sau „romanul formării sinelui" (cf. Tschudin 2006: 246).

Surprinzător, însă, după apariția romanului *Gan*, Mori Ōgai ajunge să definească ficțiunea literară drept „uso" (‚minciună') şi o abandonează definitiv, pentru a se reorienta înspre romanele istorice, precum *Okitsu Yagoemon no isho* (*Testamentul lui Okitsu Yagoemon*, 1912), *Abe ichizoku* (*Clanul Abe*, 1913), *Sanshō Dayū* (*Soldatul Sanshō*, 1915) sau biografiile unor medici sau erudiți din perioada Edo (1603-1868), dintre care cele mai cunoscute ar fi *Shibue Chūsai* (1916), *Suginohara Shina* (1916) şi *Izawa Ranken* (1916-1917).

Ca jurnalist, polemist şi traducător, Mori Ōgai a fost întotdeauna foarte bine informat asupra actualității culturale, ştiințifice şi politice din Europa, realitate pe care a făcut-o cunoscută şi publicului japonez, prin traducerea, din limbile germană, franceză şi engleză, a 67 de autori în 97 de volume. A publicat, în acest sens, culegeri de poezie (1889), unde i-a reunit pe Byron, Goethe, Heine şi Shakespeare, pentru ca, între 1889 şi 1915, să traducă nu numai clasicii literaturii mondiale, ci şi scriitori în vogă la momentul respectiv: Hoffmann, Kleist, Rilke, Anderson, Alphonse Daudet, Anatole France, Flaubert, Verhaeren, Edgar Poe, Gorki, Dostoïevski, Tolstoï, Lermontov, Tourgueniev, D'Annuzio, Rousseau, Ibsen, Strindberg, Hauptmann, Maeterlinck, G. B. Shaw, Oscar Wilde, Calderon de la Barca, Lessing (v. Tschudin 2006: 244-5). Altfel spus, toată activitatea jurnalistică, eseistică şi literară a omului de litere Mori Ōgai, precum şi opțiunile sale pentru traduceri nu fac decât să recunoască lupta sa hotărâtă şi constantă în favoarea libertății intelectuale, în ciuda unei societăți aflate încă sub autoritatea controlului, pe alocuri chiar opresivă, a guvernului Meiji.

Publicat în foileton între martie 1910 şi august 1911 şi reluat în volum în 1913, romanul *Seinen* (*Tânărul*) are drept intrigă maturizarea, sub diverse aspecte, a tânărului Koizumi Junichi (al cărui nume s-ar traduce prin ‚mic izvor' + ‚pur'), sosit din provincie în capitală cu dorința de a deveni scriitor.

Părăsindu-şi ţinutul natal cu credinţa că va studia sub îndrumarea lui Ōishi Kentarō, nume fictiv sub care se ascunde scriitorul naturalist Masamune Hakuchō (1879-1962), după câteva întâlniri, tânărul îşi vede iluziile destrămate şi îşi dă seama că trebuie să-şi asume propriul destin literar. Începe să-şi pună întrebări asupra felului în care ar trebui spusă o poveste, asupra relaţiei dintre creaţia literară şi experienţele personale, preocupat de măsura în care un text literar devine sau ar trebui să devină o mărturie a sinelui şi a autocunoaşterii şi, nu în ultimul rând, se arată interesat de modalitatea de expresie potrivită, de limbajul ce i-ar permite reprezentarea experienţei imediate, de orice natură ar fi ea, fizică sau intelectuală. Dar căutările legate de forma narativă, meditaţiile asupra adevărului şi minciunii dintr-o creaţie literară sau, altfel spus, a raportului între real şi imaginar, rezervele legate de reuşita reprezentării realităţii prin intermediul ficţiunii, dificultatea alegerii între acţiune sau observaţia detaşată (cf. Snyder 1994: 355) îl vor orienta pe Junichi, în cele din urmă, înspre vechile legende din ţinutul natal, pe care, în dorinţa de a reformula miturile naţionale sub titlul de „istorie" (cf. Hopper 1974: 409), vrea să le readucă în actualitatea contemporană:

> „Ceea ce voia să scrie Junichi era diferit de ceea ce era la modă în prezent. Şi asta deoarece acel *sujet* era legat de legendele spuse de cealaltă bunică, moartă acum. Îşi plănuise şi până acum să scrie despre acele legende. Se gândise deja, în diverse feluri, şi la forma textului, dacă să fie în versuri sau în proză, se gândise chiar să adopte stilul lui Flaubert din *Trei povestiri* sau să se inspire din povestirile scurte ale lui Maeterlinck. Ultima încercare, de vreo douăzeci, treizeci de foi, aşa cum fusese ea concepută puţin înainte de a pleca la Tokyo, se afla în fundul unei genţi, în Yamanaka." (Mori Ōgai 2015: 214)

Romanul *Seinen* (*Tânărul*) a cunoscut, de-a lungul timpului, variate interpretări, de la aprecieri legate de eşecul romanului datorat descrierilor sale în exces, până la reevaluarea lui ca reuşită în adaptarea unui *bildungsroman* în literatura japoneză (v. O'Neill 2006: 302). Descoperirea capitalei de către Junichi, un spaţiu cu nenumărate contradicţii interne, declanşate de alăturarea vechiului şi a noului, şi participarea sa la dezbaterile din cadrul cenaclurilor literare aduc în prim-plan, cu măşti extrem de transparente, numeroase personalităţi ale prezentului: Natsume Sōseki, Masamune Hakuchō, Kinoshita Mokutarō şi chiar pe Mori Ōgai însuşi. Prin aceasta, datarea momentului acţiunii din romanul *Seinen* devine evidentă, perioada de timp cuprinsă în text acoperind durata ultimelor trei luni ale anului 1909. Un narator extradiegetic şi un personaj de douăzeci de ani, Koizumi Junichi, îşi împrumută unul altuia gândurile, dând naştere unei interesante întâlniri temporale. Vocea narativă omniscientă se dizolvă, din când în când, în

monologurile eroului pricipal, în dialogurile sale cu celelalte personaje şi în fragmentele de jurnal redactate la persoana întâi (capitolele X şi XV), creându-se un cadru diegetic necesar pentru a fi spusă o poveste într-o poveste. Structura narativă din *Seinen*, optând pentru formula vocii auctoriale la persoana a treia combinată cu persoana întâi, constă, prin urmare, din scurte pasaje la persoana întâi, sub forma unor citate din jurnalul protagonistului principal, împletite cu o narațiune la persoana a treia, construită pe modelul ficțiunii europene din secolul al XIX-lea. Această voce impersonală descrie evenimente, relatează discursuri şi conectează gândurile intime ale personajelor (v. Snyder 1994: 359), realizând astfel tranziția de la personal la impersonal.

Dar ceea ce atrage atenția în acest roman nu este atât distanțarea naratorului, a vocii auctoriale la persoana a treia, care face din personaj un contemporan cu romanul ce se scrie, cât varietatea lecturilor lui Junichi, menționate frecvent de către narator, astfel că textul se încarcă de citate, de comentarii şi reflecții ale protagoniştilor asupra diverse opere, de la sutrele budiste la Sf. Augustin, Schopenhauer şi Nietzsche. Nu lipsesc menționate nici numele clasicilor literaturii franceze, precum Corneille, Racine, Molière, Voltaire, Hugo, şi nici numele reprezentative ale momentului din literatura mondială şi japoneză, dintre care îi putem numi pe Zola, Flaubert, Maupassant, Paul Hesse, Ibsen, Verhaeren, Lemonnier, Maeterlinck, Tayama Katai, Morita Sōhei şi Kosugi Tengai.

Romanul *Seinen* (*Tânărul*) se înfățişează astfel ca un text ce se scrie cu ajutorul altor texte, trimiterile intertextuale supunând atenției parcă, în subsidiar, o dezbatere focalizată asupra întrebării dacă poți deveni modern fără a refuza valorile tradiționale. Procedeul intertextualității la care vocea narativă a făcut apel vine să arate limitele întrebării, dar şi deschiderea sa. Prin jocul intertextual, părțile unui spațiu ce părea închis se deschid neîntrerupt în fața cititorului, iar fragmentele devin componentele unui tot al cărui centru, sustras obligativității alegerii unui răspuns dintre două alternative (noul sau vechiul, modernitatea sau tradiția), se prezintă ca fiind gol, o trimitere indirectă înspre apofantismul budismului Zen. Spre deosebire de fundamentul rațional al gândirii vestice care promovează violența dualismului (cf. Mazzotta 1992:188), universul cartezian al discontinuității, acest centru gol al budismului Zen, identificabil şi în roman, de unde protagonistul principal pare să-şi tragă, în cele din urmă, forța libertății sale, face posibilă recuperarea nu numai a continuității spațio-temporale, ci şi a fluidității cosmosului, a vieții:

> „[...] Ōgai had revolutionized the Japanese language and created a *modern* novel that deployed a ‚thorougly reconstituted perspectival configuration, centralized around a vanishing point.' " (Snyder 1994: 372)

În spațiul scriiturii, mai multe texte se încrucişează şi se neutralizează, iar sensul deschis, nelimitat, nu se va mai supune constrângerii unei inevitabile alegeri. Dacă vremurile sunt de aşa natură că nu mai permit opțiunea tranşantă pentru tradiție sau pentru modernitate, dacă nu este numai într-un fel sau într-altul, sensul romanului intră în mişcarea spiralei, iar fragmentul poate fi confruntat permanent cu ansamblul. Dar această mişcare are drept consecință activarea tuturor persoanelor: persoana I este eul ce se mărturiseşte în jurnalul lui Junichi, persoana a III-a este marca prezenței naratorului extradiegetic şi a referințelor intertextuale, iar persoana a II-a e semnalată de prezența cititorului căruia i se adresează celelalte două persoane. Astfel, textul narativ, renunțând la privilegiile unei persoane gramaticale, s-a transformat într-o scriitură ce nu trebuie văzută ca o structură deja constituită, ci, mai degrabă, ca o „structurare" (Kristeva 1980: 252), care produce sensul în timp ce scriitura se redactează în fața cititorului. Legile montajului şi ale mecanismului care urmăresc facerea unei scriituri vor construi cele două paliere ale romanului *Seinen*: pe de o parte, textul sau produsul finit şi, pe de altă parte, scriitura sau textul în proces, ce se scrie în fața cititorului. A rezultat, prin urmare, un roman care combină diverse coduri în structurarea sa, respectiv cel al romanului de tip *shishōsetsu* japonez cu cel occidental de tip romantic şi naturalist, intertextualitatea constituind liantul principal între acestea. Intertextualitatea devine vocea transformării unei structuri narative, ce insistă nu numai asupra propriei reflectări în interiorul unui univers în mişcare, ci şi asupra felului în care s-a realizat această reflectare. Prin ansamblul ambivalent creat, marcat de fenomenul dublei reflectări, intertextualitatea generează funcția de pod de legătură între epoci, între culturi şi civilizații, la nivel estetic şi ideologic. Intertextualitatea devine apoi şi o dovadă clară a prefacerii acestui text, la rândul său, într-o parte componentă a textului global ce l-ar constitui literatura japoneză şi, la următorul nivel, literatura lumii.

S-a demonstrat (v. Cominetti 2008), de asemenea, la acest nivel intertextual, asemănarea între *Seinen* (*Tânărul*) şi romanul lui Huysmans *Là-bas*, prin efectele de paralelism între diversele personaje din cele două romane, propunându-se chiar o lectură a textului japonez prin cel francez. Dar încercarea lui Mori Ōgai de *a imita* un model ar putea lăsa loc interpretării că,

mai degrabă decât un simplu act de plagiere, scriitorul japonez ar fi avut în vedere o „transformare" (v. Genette 1982:13) a modelului, „transformare" văzută ca un procedeu complex în cadrul relațiilor transtextuale, ce poate fi caracterizat, în final, ca un aspect universal al „literarității" (cf. Genette 1982:15): „[…] il n'est pas d'œvre littéraire qui, à quelque degré et selon les lectures, n'en évoque quelque autre..." (Genette 1982:16)

După cum, în textul ce se scrie în fața cititorului, naratorul extradiegetic face dintr-un volum de Racine legătura între Junichi şi doamna Sakai, văduva enigmatică ce-i oferă tânărului lipsit de experiența vieții posibilitatea de a deveni un altul, creându-i, prin stările contradictorii provocate, condiții favorabile pentru a-şi explora sinele, interacțiunea textuală oferită de intertextualitate va duce nu numai la apariția unui nou text, diferit de model, dar va deveni liantul dintre textele invocate, prin dialogul propus dând naştere unei deschideri a sensului scriiturii din interior. Funcția operației intertextuale propune relectura textelor menționate, aprofundarea lor. Intertextualitatea este cea care produce aici sensul, obținut în urma unei practici care implică, prioritar, relații inconştiente, subiective, sociale. Intertextualitatea intervine ca deschidere înspre limitele semnificabilului desemnate prin cuvintele „libertate" şi „individualism". Se motivează astfel, în economia scriiturii, necesitatea participării lui Junichi la o conferință susținută de savantul Fuseki, sub a cărui mască se ascunde de fapt Natsume Sōseki şi conferința susținută de acesta în mod real, care ia în discuție conceptul de „individualism" la Ibsen, sugerând cum ar trebui să arate profilul „omului nou":

> „- Există o față a eului lui Ibsen, conchise vorbitorul, care este exprimată artistic în Peer Gynt, fața mondenă, sugerând totodată că Ibsen avusese o alta la început. Dacă această față n-ar fi existat, Ibsen n-ar fi dat dovadă decât de libertinaj. Ibsen nu este un asemenea personaj. El are, în alte părți, un eu supramundan, care-l face să-şi dorească mereu înălțarea. Această intransigență izbucneşte în piesa sa *Brand*. De ce încearcă Ibsen să rupă legăturile putrede ale tradiției? Nu ca să-şi cucerească libertatea de a se complace în noroi! Ci pentru că-şi doreşte să se înalțe sus la cer, despicând vântul cu aripile sale puternice!." (Mori Ōgai 2015: 59)

Mai târziu, Junichi şi Ōmura, studentul de la medicină cunoscut de Junichi cu ocazia conferinței respective şi devenit, între timp, prieten, vor relua problematica „omului nou", în prelungirea concluziei prelegerii profesorului Fuseki. Dacă individualismul pare să aibă două ramuri: egoismul şi altruismul, prima din ele fiind calea propusă de Fuseki, pe urmele lui Ibsen, lui Ōmura aceasta i se pare una lipsită de viață, chiar laşă, ceea ce-l face să

opteze pentru cea de-a doua. Printre argumentele invocate de Ōmura împotriva egoismului s-ar număra neputința dobândirii păcii interioare, aşa cum s-a întâmplat, de altfel, şi cu individul aflat în căutarea esenței păsării albastre a fericirii din piesa lui Maeterlinck, şi, nu în ultimul rând, convingerea că, fără altruism, s-ar ajunge la anarhie. Un individ altruist, consideră Ōmura, a cărui natură este, concomitent, apolinică şi dionisiacă, trăieşte viața din plin în fiecare zi, dând un sens tuturor lucrurilor. Dar, va conchide acesta, „individualism" şi „libertate" trebuie să rămână mai degrabă suprapuse, cel puțin în Japonia, peste semnificația conceptelor de „loialitate" şi „autosacrificiu", decât să cunoască transformarea în utilitarismul egoist promovat de Nietzsche şi Ibsen:

> „Individualismul altruist e altceva. Apărându-ne eul, fără nici o scuză, toate lucrurile vieții capătă un sens.." (Mori Ōgai 2015: 169)

> „Trebuie să mă gândesc profund ca să înțeleg, dar cred că, dacă am încerca să punem astfel în legătură întreaga problematică, s-ar putea face o sinteză a ideologiei modernității atât de fragmentate. Cred c-am citit ceva de genul următor la un erudit al cărui nume nu mi-l amintesc. Individualismul este ideologia Vestului, iar în individualism nu se poate sacrifica eul. În Orient, individualismul devine sistem familial, iar acesta din urmă naționalism. Astfel, se spune că poți să-ți dai şi viața pentru tată. Într-o astfel de teorie, deoarece individualismul şi egoismul sunt considerate identice, ceea ce tu numeşti individualism este ceva total diferit, nu? Mai mult, fiindcă s-a trecut de la individualism la sistemul familial, apoi la naționalism, nu e oare ciudat să se afirme despre această dezvoltare, nemanifestată în Occident, că există în Japonia?" (Mori Ōgai 2015: 170)

Plimbările lui Junichi împreună cu studentul la medicină Ōmura fac loc discuțiilor şi dezbaterilor pe teme literare, filosofice şi morale, în care ies la iveală lecturilor tinerilor din Ibsen, Maeterlinck, Nietzsche. Dar felul lor de înțelegere a sistemului de valori propus de literatura şi filosofia occidentală discutat în raport cu propriile valori tradiționale şi curajul de a vorbi deschis despre asta sunt, într-o mare măsură, apanajul tinereții: „C'est sans doute le privilège des jeunes gens que de pouvoir ainsi dire ce qu'on pense sans avoir à peser chaque mot!" (Mori Ōgai 2006: 184). Iar corolarul sub care ar putea fi aşezate dialogurile libere purtate de cei doi tineri ar fi legat de unicitatea Japoniei şi de felul în care această țară, conştientă de definițiile date libertății de către Occident, ar trebui să procedeze pentru redefinirea conceptelor de „libertate" şi „individualism" în propriul teritoriu, pornind de la baza oferită de valorile trecutului adaptate prezentului modern (cf. Hopper 1974: 391).

Or, toate aceste discuții, precum şi monologurile lui Junichi fac ca, printr-o mişcare complementară, cel care aspiră la condiția de scriitor (a se

citi ‚creator') să devină ceea ce ar purta numele de „critic". Conştiința cuvântului o are atât criticul, cât şi scriitorul, iar Junichi se vede portretizat de narator în ambele ipostaze, întrucât cele două condiții sunt legate amândouă de „a vorbi". Se spune că realitatea este aceea despre care se vorbeşte (v. Heimonet 1992:151), dar finalul scriiturii, în care transpare decizia lui Junichi de a-şi întoarce atenția înspre trecut în creația sa literară, fiindcă eternitatea poate fi doar rememorată, îl va ipostazia, pentru totdeauna, în condiția de scriitor, cel care, spre deosebire de critic, conjugă verbul „a scrie" ca derivat firesc din „a vorbi" şi „a fi". Or, pentru aceasta, scriitorul apelează la zona experienței interioare, unde adevărul ultim al cuvântului se vede repus în discuție. Criza credinței cere imperios o dezbatere serioasă pe tema relației dintre vorbire şi ființare. Junichi, partizanul unei gândiri de tip occidental, se arată, în final, atras de clasica concepție tradițională japoneză legată de „a fi", devenind conştient că încercarea de a înțelege lumea înseamnă, în primul rând, înțelegerea propriului sine. Cu un amestec de ironie şi umor, pe un ton melancolic, Junichi, într-o voită atitudine de *nihil admirari*, încearcă să-şi însuşească, într-o accepțiune proprie, conceptele de „etică" şi „morală", ca şi categoria „religiosului", pentru a accede la un *ego* transcendental. Încearcă autocritica şi auto-cunoaşterea pentru a atinge adevărata umilință:

> „Singurătate. Ceea ce-l adusese pe Junichi la Hakone era oare într-adevăr singurătatea? Era vorba despre *solitude*? Nu era aşa. Din păcate, nu era aşa. Dacă ar fi s-o spunem în cuvintele lui Nietzsche, Junichi, fără să fie înspăimântat că va deveni *einsam*, se ruga să devină *zweisam*. Dacă aceasta s-ar putea numi „iubire", gestul său ar căpăta chiar o justificare. Dar Junichi nu o iubea pe doamna Sakai. Faptul că acționase aşa, trebuia să o recunoască, se datora, în cele din urmă, unei pulsiuni animale. Oricum ar fi luate lucrurile, nu părea să existe şi altceva care, în completare, să înfrumusețeze cuvintele sau să vină în apărarea sa (Mori Ōgai 2015: 183-184)

Practica ficțiunii devine, în felul acesta, o „experiență" (Baudry 1980: 239) înțeleasă, în primul rând, ca o experiență fizică ce urmează a fi filtrată prin prisma subiectivității înainte de a fi aşternută pe hârtie. Scrisul înseamnă colaborare între rațional şi irațional, între haos şi ordine, între tăcere şi singurătate. Sugestii de meditație ca relațiile interumane, relațiile dintre bărbat şi femeie, relația dintre individ şi misiunea sa, problema libertății umane, accesul la realitate, subordonarea plăcerii unor valori de ordin moral, salvarea societății japoneze conturează sfera reflecțiilor problematizate în romanul *Seinen*, țesute într-o pânză cu numeroase noduri de întretăiere, în care cuvântul şi limbajul permit, în calitate de instrumente, nu numai

exprimarea experienței sau a gândirii, ci şi reprezentarea lumii (v. Ricardou 1980: 127). Întrebările care se nasc în conştiința protagonistului principal sunt numeroase, cu răspunsuri dificile, amintind parcă de scriitorii care au scris numai pentru că au citit. Dar concilierea occidentalizării cu tradiția (cf. Tschudin 2006: 253), a individualismului cu loialitatea, a iubirii cu căsătoria din obligație, a libertății intelectuale cu păstrarea valorilor morale devin parcă inacceptabile atâta vreme cât, în scriitor, trăieşte, inconştient, numai codul limbii ce asigură dominația ideologică.

Gândit şi elaborat ca un text polifonic (v. Cominetti 2008: 119), romanul *Seinen* oferă prin procedeul intertextualității diverse posibile nivele de lectură. Scriitura ce se naşte sub ochii cititorului supune atenției procesul facerii, unde tocmai practica (v. Kristeva 1980: 314) va fi aceea prin care scriitura îşi va dezvălui sensul ultim. Cum problematica centrală a romanului gravitează în jurul cărții, scriitura ce se face în fața cititorului pare să activeze funcțiile cărții, aşa cum au fost ele văzute în Evul Mediu occidental (v. Barthes 1980: 176). Prin procedeul intertextual, naratorul extradiegetic şi Junichi, fețe diferite ale aceleiaşi ipostaze de creator, se transformă şi în scriptorul care recopiază fără să adauge nimic, dar devin şi comentatorul care intervine în textul recopiat pentru a-l face inteligibil sau autorul ce-şi afirmă propriile idei.

Literatura de specialitate a demonstrat deja de nenumărate ori că actul de a scrie este, în final, o auto-analiză, o căutare a regulilor limbajului literar, în care limbajul nu este numai obiect de studiu, ci şi practică şi cunoaştere analitică, prin care subiectul cunoaşte şi organizează realul. Literatura devine limbaj, ea se practică ca o cercetare a propriilor legi care o guvernează (cf. Kristeva 1881: 290), iar explorarea presupune mai multe nivele, ce combină structura narativă cu cea fonetică, semantică şi sintactică a limbii, pentru dobândirea sensului ultim:

> „On comprend alors que c'est dans le langage dit poétique, et par extension dans les arts, que s'effectue au maximum la complexité du procès de la significance, puisqu'il y atteint non seulement les contenus, les idéologies et les structures narratives, mais jusqu'au système de la langue (par les rythmes et les allitérations, par exemple, dans la poésie classique; par les modifications phoniques, lexicales et syntaxiques dans les textes modernes)." (Kristeva 1975: 17-18)

Imaginea unei limbi particulare se vede, în felul acesta, confruntată cu cea propusă de un text literar, ca tip particular de „limbaj" (cf. Kristeva 1881: 291). Astfel, este aproape un fel de „revoluție" a limbajului poetic propunerea naratorului extradiegetic din romanul *Seinen*, ce are în vedere nu doar funcționarea, ci şi producerea unui text literar. Prin urmare, nicio descriere

nu este izolată, nici o trimitere intertextuală nu este gratuită, toate servind sau la conturarea profilului personajelor, sau la configurarea intrigii, „limbajul descriptiv" (O'Neill 2006:296), spre exemplu, folosit de către narator în contextul tratamentului naturalist al spațiului, fiind acela de a reprezenta viața așa cum este:

> „In the novel, urban spaces no longer serveas inert settings, but rather occupy a central role in creating a new language of representation, proffering new possibilities of aesthetic reflection." (O'Neill 2006: 311)

Dar romanul *Seinen* (*Tânărul*) configurează, de fapt, scriitura unei „aventuri" intelectuale, după cum devine, concomitent, şi „aventura" unei scrieri orientate spre auto-reprezentare. Lumea nu este un act de posesie, ci unul al contemplației, pare să sugereze naratorul din *Seinen*, într-o încercare de a combina conceptul neo-idealistic, promovat la vremea aceea de Occident, cu codul *bushi* şi confucianiasmul japonez, prin intermediul literaturii. Iar cu ajutorul limbajului poetic, informația logică şi rațională oferită de ştiințele naturale invocate în text se armonizează firesc cu caracteristicile spirituale şi ideale ale creativității instinctive (v. Hopper 1974: 405).

Realitatea a fost înlocuită de text, iar faptul este dovedit în romanul lui Mori Ōgai nu numai de numeroasele trimiteri intertextuale, ci şi de forma sub care se prezintă acestea. Deşi limba japoneză conține silabarul *katakana*, ce permite adaptarea fonetică şi grafică a tuturor împrumuturilor lexicale din limbi străine, fie ele nume proprii sau comune, în romanul *Seinen*, naratorul simte nevoia ortografierii împrumuturilor în limba de origine, astfel că se remarcă imediat cele peste 150 de inserții de cuvinte sau expresii ortografiate în alfabetul latin. Având în vedere faptul că limba japoneză scrisă foloseşte sistemul pictogramelor/ideogramelor chinezeşti [manieră sintetică de scriere, care, în timp ce reprezintă imagini transmite şi o *conceptualizare* (cf. Kristeva 1881: 32)] şi silabarul fonetic *hiragana*, dezvoltat din acesta, amestecul de scriere pictografică/ideografică cu cea fonetică (alfabetică) face din romanul ce se scrie în fața cititorului un text plin de semnificații, în care tradiția vine parcă în întâmpinarea întâlnirii cu alte mentalități şi civilizații. În *Seinen* (*Tânărul*), imaginea grafică a împrumuturilor din limbi străine, însoțită de cea sonoră, străine amândouă grafismului şi fonologiei limbii japoneze, surprind puternic cititorul, iar sensul ce se creează este, într-o oarecare măsură, consecința unui conflict. Or, se ştie că „a scrie" este un ritual guvernat de reguli ce pun în joc numeroase strategii de construcție a sensului, atât la nivel conştient cât şi subconştient, ce-i reaminteşte omului de eterna sa dimensiune „narativă":

> „Play, imagination, narrativity – these are constitutive and basic features of any human condition no less than sexuality, hunger, fear, the search of power, or the need for transcendence. Narrative play intervenes in each of these, shaping (un)consciously these inchoate substantial contents of human existance. One way of looking at literature is to regard as *theologia ludens* – God-science at play – the sweetly palatable mode of dealing with ultimate existential interrogations." (Nemoianu, Royal 1992:14)

Conştient cumva de devalorizarea „literaturii", naratorul din romanul *Seinen* (*Tânărul*) aduce în prim-plan scriitura, altfel spus, un text văzut în producerea lui, iar cele două inserții de jurnal, în care Junichi se prezintă, concomitent, ca martor şi analist al propriilor experiențe, învață parcă cititorul să vorbească o a doua limbă, în care doar valorificarea întregii informații primite poate conduce la sens:

> „Oare eu nu pot să trăiesc viața adevărată? Nu eram oare şi eu o iarbă plutitoare, fără rădăcini, crescută în mlaştinile decadenței ce, chiar dacă înfloreşte, nu-i decât o floare palidă ca un vis? " (Ōgai 2015: 90)

Convins de natura tranzitorie a experienței, în încercarea de a înțelege sensul ultim al existenței, Junichi pare să refuze curajos să se lase satisfăcut doar de aceasta. Prin urmare, recurge la lecturi, conştiință şi raționament, deşi consecința va fi iubirea lipsită de pasiune şi singurătatea fără lacrimi. Nu este astfel deloc întâmplător că o expresie ce revine des în text este *ishiki no shikii no shita* (‚sub pragul conştiinței') (v. Cominetti 2008: 125), reamintindu-i cititorului locul de unde-i vin visele, gândurile, ezitarea, imaginația, aliații siguri ai conştientului şi subconştientului fiind, din totdeauna, cărțile. Deşi conştiința îi va cere să renunțe, volumul din Racine va rămâne, până la sfârşitul textului, liantul între Junichi şi lumea reală, chiar dacă această realitate poartă numele doamnei Sakai. Autonomia sinelui devine certitudine pentru Junichi, iar retorica interiorității cu care începe să se familiarizeze îi arată că, deşi umanismul tradițional definea sinele ca o structură fixă, el este, de fapt, supus schimbării şi metamorfozei. De aici derivă poate, în final, singurătatea întristată a protagonistului principal.

Activând procedeul intertextualității prin menționarea unor titluri ca *L'Improvisateur*, *L'Œvre* de Zola, *John Gabriel Borkman*, *L'Oiseau bleu*, *L'Esprit des lois* a lui Montesquieu, *Sexe et caractère* a lui Otto Weininger, *Phèdre* şi multe altele, cărți citite, în curs de lectură sau rămase necitite de Junichi până la încheierea romanului, scriitura ce se face în fața sa oferă cititorului o pistă de lectură interesantă prin activitatea hermeneutică solicitată.

Aflat la granița oscilației, multe întrebări rămân pentru Junichi fără răspuns, dorința se vede transpusă în cuvinte, iar căutarea va aparține, la

finalul cărții, unui demiurg ucenic, doritor şi capabil de a-şi sacrifica propria plăcere fizică pentru plăcerea de a scrie, mânat fiind de nostalgia comuniunii dintre existență şi cunoaştere. Dar cum să construieşti un destin individual, în această curgere neutră a timpului?!, pare să se întrebe retoric Junichi. Răspunsul este lăsat la îndemâna cititorilor, care, prin actul lecturii, pot deveni părtaşi la actul creației de lumi posibile...

Desigur, textul narativ nu presupune doar facere, ci şi lectură, iar lectura va fi orientată de limbajul propus de text. „A scrie" şi „a citi" devin momentele reciproce şi simultane ale aceluiaşi act de „producere" (cf. Baudry 1980: 230), or, intertextualitatea este unul din elementele ce favorizează în romanul *Seinen* această interpretare, prin care cititorul devine martor al romanului ce se scrie. Reconstruirea şi descifrarea textului se întâmplă prin actul lecturii. Dar, datorită intertextualității, spațiul lecturii inaugurat de scriitura propusă de naratorul din *Seinen* (*Tânărul*) presupune nu numai simplă citire, ci şi interpretare, rescriere. Iar lectura în fața cititorilor (cf. Cominetti 2008: 105) se manifestă la două paliere: unul ar consta din citatele reproduse în text şi atunci lectura devine literală, iar un altul ar fi dat de parafrază sau reformulare, când lectura se transformă în monolog interior. În romanul *Seinen*, intriga este, prin urmare, constituită nu numai din experiența personală a actantului principal, ci ea se completează şi cu documentarismul şi jurnalismul, cu retorica ideologică şi informația ştiințifică, într-o perioadă în care publicul se arăta interesat mai mult de relația scriiturii cu realitatea şi mai puțin preocupat de educația sa literară:

> „Criticile vizavi de noua literatură sunt răspândite prioritar de cei de genul lui Okamura. Dar nu vorbesc în cunoştință de cauză, după ce-ar fi citit-o! În felul acesta, nu operele însele invită publicul la respingere, ci societatea urmăreşte doar critica ofensatoare a membrilor unei clici. E adevărat că dispoziția de retragere din vânzare este dată de funcționari, dar faptul că guvernul a ajuns să se amestece în literatură vizavi de naturalism şi individualism e, fără îndoială, rezultatul acestei critici ofensatoare." (Mori Ōgai 2015: 205)

Dar această insistență atât de marcată asupra referințelor literare nu devine numai trama ideologică a romanului, ci propune şi regimul interrelaționării personajelor din text. Intertextualitatea a declanşat funcția narativă (cf. Sollers 1980: 281) constituită din două mişcări: scrierea unei cărți aflate la intersecția cu alte cărți şi o alta care construieşte subiectul cărții invocând mai degrabă idei, decât acțiune. Scriitorul se vede obligat, în felul acesta, să învețe nu numai regulile cititului şi ale scrisului ca act creator, ci şi pe cele ale receptării, întrucât nimeni nu este scriitor doar pentru că a luat decizia de a spune unele lucruri, ci, mai ales, pentru că a hotărât să o facă

într-un anume fel. Intertextualitatea pare să fie opțiunea naratorului din *Seinen* (*Tânărul*), în provocarea aruncată limitelor limbajului. Iar această revărsare de trimiteri intertextuale, fără să devină copleşitoare, participă la construcția unei scrieri a cărui transparență face vizibil actul de a scrie. Cum va întâmpina oare sentimentul lingvistic al limbii japoneze această provocare? Va înțelege oare armonia propusă de acest *theatrum mundi* creat prin intermediul intertextualității? În romanul *Seinen* nu se revelează un sens, ci se propune descoperirea acestuia. Prin urmare, Junichi, la încheierea romanului, nu convinge cititorul printr-o creație dusă la bun sfârşit, dar îl convinge de hotărârea de a crea ceva într-o bună zi. Speranța moartă a fost transformată într-una vie, dinamică: „Dacă aş vrea să scriu ceva, cred că aş putea scrie." (Mori Ōgai 2015: 213)

Asemănător lui Junichi, aventurile intelectuale şi literare ale perioadei Meiji, la care a participat activ, îl vor reîntoarce, în cele din urmă, pe omul de litere Mori Ōgai înspre trecut, devenind un spectator *resemnat* în conflictul generat de timpurile contemporane, orientate, pe un fundal conservator de prezervare a valorilor feudale şi a sistemului imperial, înspre o imitație fără discernământ a Occidentului. Scriitorul japonez acceptă şi respectă autoritatea guvernamentală, dar doreşte ca manifestarea acestei puteri să se facă prin decizii care motivează creativitatea şi cunoaşterea (v. Hopper 1974: 396).

Prin atitudinea sa de promovare a ideilor literare, filosofice şi ştiințifice ale Occidentului, Mori Ōgai este considerat în Japonia un „foc" (cf. Janeira 1970: 134) romantic şi idealist, un scriitor şi un om de ştiință care a ridicat, prin creația sa, atât problematica misiunii intelectualului, cât şi cea a libertății de gândire şi exprimare în societatea niponă. Considerându-se un „etern rebel", Mori Ōgai a revoluționat, în mod particular, literatura japoneză, cititorul regăsind în opera sa literară ceea ce s-ar putea numi „frumusețe în tăcere"…

1.4.5. Arhitectura lingvistică a unei matrici culturale

1.4.5.1. Yasunari Kawabata în căutarea *cuvântului perfect*

> *Without knowing the unchanging, the foundation cannot be built, and without knowing the changing, style cannot be renewed.*
>
> Matsuo Bashō (1644-1694)

Dacă ar fi să căutăm „orizontul" sub care s-ar situa opera lui Yasunari Kawabata (1899-1972), credem că viziunea acestuia ar putea lua forma întrebării „Dispare frumusețea?". Interogația cu miez estetic este, de fapt, împrumutată din romanul scriitorului japonez *Utsukushisa to kanashimi to* (*Frumusețe şi întristare*), în care apare menționat un articol de presă — ce are drept titlu întrebarea de mai sus — legat de misterul destinului nefericit al prințesei japoneze Kazunomiya (1846-1877), stinsă din viață la o vârstă foarte tânără. Fiică de împărat, prințesa Kazu este căsătorită, din rațiuni politice, cu shogunul Tokugawa Iemochi (1846-1866), după a cărui moarte prematură din 1866 se călugăreşte. În veacul următor, la deschiderea mormântului, fapt ce constituie subiectul articolului pomenit în roman, scheletul prințesei este găsit cu o placă de sticlă în mâini, obiect considerat inițial o oglindă de buzunar sau un „clişeu umed". După o examinare atentă, el se dovedeşte însă a fi o fotografie foarte decolorată despre care nu se poate spune imediat dacă este poza soțului prințesei sau a iubitului cu care nu se putuse căsători. Dar, înainte ca enigma să poată fi elucidată, a doua zi când expertul doreşte să o cerceteze la lumina zilei, observă cu mare mirare că imaginea dispăruse în întregime. Într-o noapte, fotografia misterioasă se transformase într-o banală placă de sticlă transparentă, punând un destin omenesc sub semnul frumuseții intangibile...

Publicat în foileton între ianuarie 1961 şi octombrie 1963 şi reluat în variantă completă în februarie 1965, romanul *Utsukushisa to Kanashimi to* este ultimul roman complet publicat în timpul vieții de Yasunari Kawabata, constituind şi ultima piesă în ceea ce istoria literară avea să numească „tragediile sentimentului omenesc" (cf. Kawabata 1997: 1403). Văzut ca un fel de concluzie generală a unei lungi cariere literare, ce-a făcut posibilă afirmația (Ueda 1990: 201) că majoritatea romanelor lui Kawabata ar putea fi intitulate *Frumu-*

seţe şi întristare, romanul poartă nu numai amprenta idealului căutării „frumosului" sub diversele sale manifestări, ci şi a relaţiei dintre artă şi viaţă:

> „[...] it can be said that Kawabata's ideas on the relationship between life and art are characterized by his concern with the pure beauty generated from the impossible longing of a romantic mind." (Ueda 1990: 183)

Scena din tren cu care debutează romanul *Frumuseţe şi întristare* aminteşte de cea cu care începe romanul *Ţara zăpezilor* (*Yukiguni*, 1935-1947), textul narativ ce-l consacrase pe Kawabata cu câteva decenii înainte. Dacă, în ultimul roman menţionat, personajul principal Shimamura se află în vagonul deschis, de clasa a treia, al unui tren ce-l duce într-o ţară a zăpezilor aproape ireală, scriitorul Ōki Toshio, figura centrală din *Frumuseţe şi întristare*, se află singur într-un vagon panoramic al unui expres ce se îndreaptă spre Kyoto, fosta capitală a arhipelagului, încărcată de amintiri legate de „trecutul clasic" al Japoniei. Magia ferestrei aburite din *Ţara zăpezilor*, care-l va proiecta pe Shimamura într-o lume văzută în oglindă, este acum înlocuită de un scaun ce pivotează în jurul propriei axe, în acord cu oscilaţiile trenului, creându-i lui Ōki o puternică senzaţie de solitudine.

Iubire şi moarte, amintiri personale şi reflecţii asupra artei sunt, în *Frumuseţe şi întristare*, polii axului ce configurează o partitură la cinci mâini: Ōki Toshio – romancierul la peste cincizeci de ani, soţia acestuia – Fumiko, Taichirō – fiul romancierului, Otoko – amanta din tinereţe a scriitorului, reîntâlnită după douăzeci şi patru de ani de la despărţire, şi Keiko – tânăra aflată într-o relaţie specială cu pictoriţa Otoko, ce va reuşi să-i seducă atât pe Ōki cât şi pe Taichirō, deşi intriga romanului dezvoltată în jurul celor cinci personaje, fără să atingă nici o complexitate particulară, a făcut ca textul să fie comparat fie cu o melodramă (v. Richie 2003: 310), fie cu un „roman vulgar" (v. Imamura 1988: 200), fie cu un roman „metodologic" scris ca o exemplificare a „conştiinţei frumuseţii" (cf. Suzuki 1974: 5).

Fără să ne intereseze în mod particular nici structura romanului, nici felul în care se conturează portretele personajelor, nici tematica textului ce ridică, printre altele, problematica destinului, a accidentalului sau a karmei budiste, atenţia ne va fi reţinută în cele ce urmează de titlul romanului, ce pare să readucă la viaţă cuvintele „frumuseţe" şi „întristare", încărcând cu noi înţelesuri simbolistica lor. Dincolo de trama naraţiunii ce aşază în primplan subiecte legate de dihotomia ce divide omul în marele vid nenumit în care îşi petrece viaţa, dincolo de asemănarea întâmplărilor invocate în roman pentru a face legătura între generaţii, romanul are drept „nucleu tare"

întâlnirea omului cu esteticul, propunere de lectură făcută de scriitor deja prin titlul romanului.

În limba japoneză, titlul „Utsukushisa to kanashimi to", putând fi redat într-o traducere literală ‚Frumusețe şi întristare (şi)', a apărut în engleză ca „Beauty and Sadness", în franceză ca „Tristesse et Beauté", iar în română ca „Frumusețe şi întristare", titlul filmului din 1965, regizat de Shinoda Masahiro, ce are drept suport pentru scenariu acest roman, devenind în limba engleză „With Beauty and Sorrow".

„Utsukushisa" (美しさ), cu semnificația ‚frumusețe', este, în limba japoneză, un substantiv derivat din adjectivul „utsukushii" (美しい), cu accepțiunea de ‚frumos'. Dar limba japoneză mai posedă un substantiv ce întrebuințează acelaşi caracter chinezesc (美), cu citirea „bi", a cărui semnificație ar putea fi tălmăcită prin ‚frumos'. Interesant este că Yasunari Kawabata a folosit, de-a lungul carierei sale literare, toate cele trei lexeme ce conțin ideograma chinezească, cu toate valorile morfologice existente în limbă: ca substantiv derivat de la adjectiv în titlul romanului apărut în 1965: *Utsukushisa* (s.n.) *to kanashimi to* (*Frumusețe şi înstristare*), ca adjectiv în titlul discursului rostit în 12 decembrie 1968, cu ocazia decernării Premiului Nobel pentru literatură: *Utsukushii* (s.n.) *Nihon to watashi* (*Frumoasa Japonie şi eu*), şi ca variantă substantivală cu o mare încărcătură estetică în titlul discursului oferit în mai 1969, la Universitatea din Hawaii: *Bi* (s.n.) *no sonzai to hakken* (*Existența şi descoperirea frumosului*).

Detaliind prima formă morfologică substantivală menționată, se cuvine să precizăm că sufixul *-sa* din *utsukushisa* este, în limba japoneză, un „instrument" gramatical cu ajutorul căruia se poate deriva un substantiv de la un adjectiv (v. Makino & Tsutsui 1998: 381), alături de un alt sufix *–mi*, folosit de Kawabata pentru derivarea celuilalt substantiv din titlul romanului „Utsukushisa to kanashimi to". Aşadar, „kanashimi" (哀しみ) este un derivat de la adjectivul „kanashii" (哀しい), cu accepțiunea de ‚trist', şi ar deveni, la traducere, echivalent cu ‚tristețe'. Doar că, dacă *–sa*, consemnează tratatele de specialitate (v. Makino & Tsutsui 1998: 383), descrie, într-o formă analitică, „gradul stării" reprezentate de un adjectiv, fiind cumva mai abstractizant, sufixul *–mi* este resimțit în limba japoneză mai încărcat emotiv, propunând o caracterizare mai „concretă" a unei anumite stări, bazate în mod principal pe percepția directă. Spre deosebire însă de derivatele nominale cu *–sa*, cele cu *–mi*, într-o întrebuințare destul de restrictivă de altfel, sunt receptate de urechea japoneză ca fiind mai „personale", mai puternic încărcate subiectiv

şi orientate predilect înspre vorbitor, ceea ce face ca redarea semnificației substantivului japonez „kanashimi" în limba română să fie mai apropiată de „întristare" decât de „tristețe". Mai mult, substantivul „utsukushisa" ar putea suna stereotip cititorului japonez dacă el nu ar activa funcții ascunse. În cunoştință de cauză, Kawabata îi va asocia substantivului „abstract" un altul mult mai „concret", „utsukushisa" şi „kanashimi" devenind punctele cardinale ale unui discurs narativ ce încearcă să ilustreze ideea că frumusețea nu poate fi descrisă, ci doar eventual sugerată, în contexte particulare de timp şi spațiu. „Utsukushisa" este garanția constanței aparente a frumuseții, în timp ce „kanashimi" devine „întruparea" mişcării fără oprire, conținute, latent şi imperceptibil, de sufletul omenesc. Staticul activează dinamicul, iar dinamicul dezvăluie staticul. Nemişcarea cuprinde mişcarea şi invers.

În plus, posibilitatea juxtapunerii celor două ipostazieri ale lumii apare sugerată încă din titlul romanului de conectorul intrapropozițional de tip copulativ „to", ce are, în enunțul japonez, rolul de a enumera exhaustiv (v. Makino & Tsutsui 1998: 473). Deşi, în mod normal, în limba japoneză, ultimul „to" dintr-o enumerare de tip nominal capătă o întrebuințare facultativă, în titlul lui Kawabata „Utsukushisa to kanashimi to" apare activat şi cel din urmă „to", conferindu-i titlului o armonie vizuală şi auditivă cu atât mai spectaculoasă cu cât se grefează pe asimetria creată de numărul diferit de silabe al celor două substantive aflate într-o relație de juxtapunere.

Din punct de vedere vizual însă, dispunerea arhitecturală a celor doi conectori „to" din titlul romanului aminteşte cumva de *engawa*, veranda casei tradiționale japoneze, ce formează în fața casei un fel de coridor neacoperit. Definită ca „un coridor lung şi strâmt din lemn ce înconjoară casa în exteriorul ei" (*Nihongodaijiten* 1995: 246), această verandă, deşi se află în exteriorul clădirii, fiind uneori separată de interior prin obloane glisante sau uşi de sticlă, este, în acelaşi timp, considerată, şi o parte a spațiului interior. Constituind „o a treia categorie spațială" (Akira Miyoshi 1985: 102), veranda, ce nu e situată complet nici înăuntru, dar nici înafară, capătă funcția unui liant între cele două spații. Prin dispoziția sa spațială particulară, veranda devine astfel locul ideal pentru admirarea lunii pline (v. Nakagawa 2005: 031), privitorii aflându-se nu numai conectați cu natura într-o relație orientată de la interior la exterior, de vreme ce veranda este deschisă în aer liber, ci şi invers, de la exterior la interior, întrucât luna a venit şi a intrat în casa admiratorilor săi, conferind momentului o nuanță puternic personalizată. Şi în romanul lui Kawabata *Frumusețe şi întristare*, pictorița celebră Otoko,

adolescenta iubită altădată de Ōki, se hotărăşte să participe la sărbătoarea lunii pline (*mangetsu matsuri*), pe muntele Kurama, în apropierea fostei capitale imperiale Kyoto, împreună cu tânăra-discipol Keiko:

> „- Cred că luna o să fie frumoasă mâine, zise Otoko, adesându-i-se lui Keiko, în timp ce privea luna de pe verandă. În timpul serbării, pelerinii trebuiau să bea o cupă de sake în care se oglindea luna plină şi ar fi fost de-a dreptul supărător ca bolta cerească să fie acoperită şi luna absentă." (Kawabata 2000: 50)

Spaţiul în arhitectura japoneză este constituit din unităţi tranzitorii, fiecare din ele servind ca pod între un prim-plan imediat perceptibil şi un interior profund. Fiind un spaţiu constituit dintr-o serie de unităţi asemănătoare verigilor într-un lanţ, când uşile, din sticlă sau din hârtie, sunt închise, ele separă spaţiul întregii case în mici camere, în timp ce, o dată deschise, dau naştere unei singure încăperi ce devine, de fapt, întreaga casă, unităţile din aşa-numita „a treia categorie" a spaţiului de graniţă venind parcă să-l fluidizeze (v. Nakagawa 2005: 001). Urmând cumva modelul casei japoneze, Kawabata a formulat pentru romanul său un titlu în care elementele componente sunt dispuse într-o arhitectonică care să servească argumentarea unui idei: adoptând atitudinea filosofică, mai degrabă pasivă decât activă, promovată de budismul Zen, a „inimii goale" (*mushin*), un artist este un „descoperitor" al frumosului (cf. Ueda 1990: 175), dar, diferit poate de alţii, el asociază această „descoperire" cu tristeţea, întrucât numai starea de „întristare" presupune inserţia graduală a sinelui pentru a obţine balanţa armonioasă a întregului. Frumuseţea relaţionează cu tristeţea şi invers: ceea ce este cu adevărat frumos provoacă tristeţe, după cum ceea ce este cu adevărat trist este tulburător de frumos. Or, artistul posedă atât capacitatea de a vedea frumuseţea, cât şi aceea de a o reprezenta sub diverse forme, iar tristeţea de care pomeneşte Kawabata se constituie ca o garanţie a vieţii trăite în puritate şi sinceritate, „frumuseţea" şi „tristeţea" devenind, în final, componente esenţiale ale unui „stil literar eficient" (cf. Ueda 1990: 200).

Deşi este unanim recunoscut că limba japoneză este o limbă poetică, armonios ritmată, cu o extraordinară putere de evocare, dar insuficient dotată pentru „o logică de tip raţional" (v. Sieffert 2001: 17), Kawabata încearcă şi prin romanul *Frumuseţe şi întristare* să propună o filosofie estetică, folosindu-se de instrumentarul unui om de litere: cuvântul. Omul, pare să confirme scriitorul japonez, s-a situat dintotdeauna în mijlocul contradicţiilor, a ambivalenţei şi a sensului dublu, dar ideologia budistă de tip mahayan, care a hrănit mentalitatea şi cultura japoneză, a reuşit să le depăşească. Prin

urmare, trecând dincolo de simplul dualism al lui „da" sau „nu", Kawabata propune, prin romanele sale, o filosofie estetică în care cuvântul, dispus într-o nouă arhitectură, ar putea da naştere unor noi simboluri şi semnificaţii. Dualismul om-natură a devenit la Kawabata estetică şi sentiment, frumuseţe şi întristare, scriitorul japonez riscând temerar apropieri de noi orizonturi ale cunoaşterii în încercarea de a capta infinitul pluridimensional al eului interior prin procedee narative inovatoare. Astfel, personajul principal Ōki este prezentat mai întâi ca romancier şi abia apoi ca amant, soţ şi tată, întrucât naratorul doreşte să accentueze capacitatea lui de a readuce la viaţă frumuseţea clipei efemere, pe care o poate, prin cuvânt, sublima şi transforma în operă de artă. În felul acesta, romanul autobiografic ce l-a făcut celebru pe Ōki, intitulat *O fată de şaisprezece ani*, în ciuda titlului banal, se bucura în continuare de un mare succes la public deoarece, neglijând aspectul moral, autorul încercase să redea „frumuseţea iubirii " (Kawabata 2000: 32) dintre un bărbat căsătorit, mai vârstnic, şi Otoko, adolescenta de 16 ani ce-a adus pe lume un copil prematur şi care, în urma morţii acestuia, şi-a pierdut temporar minţile. Dacă viaţa este plină de suferinţă şi durere, artei îi revine menirea, chiar dacă tranzitorie, de a recunoaşte sau conferi frumuseţe vieţii, arta prezentând, de altfel, constant, aceeaşi faţă dublă: revelează frumuseţea ce cheamă de îndată suferinţa.

A fost unanim recunoscut faptul că excepţionalul romanului ce l-a făcut celebru pe Yasunari Kawabata, *Ţara zăpezilor*, constă în stilul scriiturii care exploatează nemăsurat ambiguitatea şi, în acelaşi timp, expresivitatea înnăscută a limbii japoneze. Cu romanul *Frumuseţe şi întristare*, Kawabata meditează, într-o nouă formulă, cu ajutorul personajului- dublură, asupra proprietăţilor cuvântului care poate deveni creaţie artistică:

> „Îi plăcuseră poezia simbolistă franceză, *Shin-kōkin-shu* şi *haiku*-urile şi, încă de tânăr, învăţase să se slujească de termeni abstracţi şi simbolici, ca să se poată exprima într-o manieră concretă şi realistă. Socotea că, aprofundând această calitate a expresiei, avea să sfârşească prin a ajunge la simbolism şi abstracţie." (Kawabata 2000: 31)

Simbolismul presupune la Kawabata întrebuinţarea cuvântului ca fundal pentru o imagine cu infinite conotaţii vizuale. La scriitorul japonez, cuvântul devine simbol, activând funcţia simbolică a limbajului, în termenii unui travaliu interior (cf. Brunet 1982: 111) ce a făcut ca istoria literară japoneză să-l numească pe Kawabata „neo-senzualist". Opera sa a şi fost văzută, de altfel, ca o replică la poezia simbolistă niponă ce a dominat scena poetică japoneză în majoritatea vieţii scriitorului (cf. Ueda 1990: 214), iar romanele şi nuvelele

sale au fost unanim recunoscute ca „poeme în proză" (Sieffert 2001: 487), încărcate de un „simbolism delicat". Kawabata este un „simbolist" ce foloseşte un vocabular simplu, într-o manieră de exprimare uşoară şi cu o sintaxă comună, care, puse laolaltă, dau naştere unui stil literar propriu. Combinând simplitatea lingvistică cu ambiguitatea literară, scriitorul japonez a explorat o zonă singulară în proza japoneză modernă, ce poartă numele de „literatură pură" sau „literatura florilor, a fluturilor, a vântului şi a lunii" (*kachō-fūgetsu*), termen convenţional (v. Keene 2003: 26) folosit pentru a reda principalele locuri peisagistice regăsite în literatura tradiţională japoneză.

Asemănător mult-admiratei scriitoare din secolul al XI-lea Murasaki Shikibu, al cărei roman *Genji monogatari* (*Povestea lui Genji*) l-a retranscris în japoneza modernă, Yasunari Kawabata a preferat să folosească în opera sa cuvinte puţine, dar cu foarte, foarte multe înţelesuri, un exemplu în acest sens constituindu-l şi verbul „omou" (‚a gândi, a crede'), menţionat în romanul *Frumuseţe şi întristare*, asupra căruia meditează pictoriţa Otoko:

> „Într-o zi, pe când scria o scrisoare, Otoko deschise dicţionarul şi privirea îi căzu pe caracterul chinezesc care înseamnă 'a gândi'. In timp ce citea cu ochii celelate sensuri ale acelui caracter, care poate semnifica de asemenea 'a te gândi mult la cineva', 'a nu putea uita' sau chiar 'a fi trist', inima i se strânse. (Kawabata 2000: 147)

Scriitorul cuvintelor puţine a reuşit, în final, să reactiveze valenţa polisemantică a cuvintelor, oferind limbii japoneze un nou potenţial, aflat la conjuncţia dintre vechi şi nou, polisemantismul creat devenind, de altfel, o grea piatră de încercare în tentativa de tălmăcire a operei sale în limbi străine. Spre exemplu, în traducerea în limba engleză a romanelor *Yukiguni* (*Snow Country*), *Sembazuru* (*Thousand Cranes*) şi *Yama no oto* (*The Sound of the Mountain*) se pot număra 45 de termeni echivalenţi folosiţi pentru redarea aceluiaşi verb „omou" (cf. Seidensticker 2000: 30) invocat mai sus. În prelungirea ideii dificultăţilor de traducere a operei lui Kawabata, se poate completa lista şi cu exemplificări din romanul *Frumuseţe şi întristare*. Astfel, sintagma *joya no kane*, unde „kane" înseamnă ‚clopot, clopote', iar „joya" ‚Ajunul Anului Nou', devine în traducere „clopotele templului de sfârşit de an". Dar, de fapt, expresia japoneză aminteşte de tradiţia legată de ajunul Anului Nou, când fiecare clopot uriaş din bronz de la mănăstirea Chion din Kyoto este lovit cu o traversă grea din lemn de 108 ori pentru a îndepărta cele 108 „dorinţe rele" din credinţa budistă, ca să se poată începe un An Nou curat (v. Petersen 1979: 186). Din păcate însă, conotaţia ritualului de purificare din sintagma japoneză se pierde inevitabil într-o traducere fără note explicative:

„Marcând lungi intervale de tăcere, bătea vechiul clopot al unei mănăstiri budiste şi ecoul lăsat de el în urmă te ducea cu gândul la timpul ce se scurge şi întrupează sufletul bătrânei Japonii." (Kawabata 2000: 7-8)

Asemănător, titlul de capitol *Natsuyase*, din acelaşi roman, unde „natsu" înseamnă literal ‚vară', iar „yase" ‚transpirație', referindu-se, de fapt, la pierderile în greutate din cauza căldurii de peste vară, a devenit, la traducere, „Marile canicule", sensul propriu sintagmei japoneze, comun tuturor vorbitorilor nativi, nemaifiind deloc păstrat. Prin toate aceste detalii de lectură, scriitorul japonez creează, neîndoielnic, impresia de, pe de o parte, extraordinar de tradițional (v. Seidensticker 2000: 31), deşi, pe de altă parte, prin subiectele tratate, devine foarte modern.

Yasunari Kawabata a mărturisit, astfel, adeseori, faptul că şi-ar dori să scrie un roman despre bomba atomică de la Hiroshima sau Nagasaki, recunoscând că tocmai dorința de a scrie un roman cu o asemenea tematică i-a conferit sentimentul de a fi viu (cf. Keene 2003: 29). Kawabata n-a scris, în cele din urmă, romanul despre bomba atomică, dar a descris în cărțile sale, cu o rară măiestrie, o mână sculptată de Rodin, o mască noh sau un bol de ceai, eliberând calea senzorialului şi conferind artei nu numai o valoare de consolare, ci şi statutul unei noi poetici. Dar, spre deosebire probabil de alte arte, prin natura materialului folosit, pare să atragă atenția scriitorul în romanul *Frumusețe şi întristare* încă din titlu, esteticul de tip literar, presupune, pe de o parte, abstractizare, iar, pe de alta, simțire şi sentiment:

„Văzu în oglindă fața fetei înaintând către el. Fu izbit de prospețimea şi de frumusețea ei sfâşietoare (s.n.)" (Kawabata 2000: 13)

„După Otoko, mai existaseră şi alte femei în viața lui Ōki. Era sigur însă că niciodată nu o mai iubise pe vreuna cu o dragoste atât de dureroasă (s.n.)." (Kawabata 2000: 28)

Arta pură este frumusețe, deşi poate provoca tristețea. Ōki află întâmplător, cu mare surprindere, că Otoko, absentă din viața lui mai bine de două decenii, devenise între timp un pictor celebru. Cu ocazia unei expoziții colective, contemplându-i tabloul expus ce reprezenta o floare de bujor, înțelege cât de mult tânjea sufletul său după iubirea de altădată. Dar, întrucât cuvintele sunt imperfecte în mâna scriitorului ce încearcă să exprime inexprimabilul şi fiindcă frumusețea este subiectivă, Kawabata reuşeşte să prindă cititorul în povestea lui Ōki stârnindu-i imaginația cu ajutorul unui singur cuvânt „concret", ce denumeşte floarea de mai. Păstrând „concretețea" cuvântului prin lipsa de detalii descriptive şi trasarea a doar câteva tuşe de contur ale florii, scriitorul îi lasă cititorului libertatea de a-şi imagina cel mai frumos bujor pe care l-ar fi putut vedea vreodată:

„[...] îi era expusă acolo, printre operele multor artişti, o singură pictură pe mătase, reprezentând un bujor. În partea superioară a pânzei de mătase, Otoko pictase un unic bujor roşu. Floarea, mai mare decât dimensiunile naturale, era văzută din față. Frunzele erau rare şi, izolat, un boboc alb mijea pe tulpină. [...] Ceva fantastic părea să iradieze din enormul bujor roşu din care se desprindea o impresie de solitudine." (Kawabata 2000: 42).

Dar frumusețea nu aparține numai florilor mărețe, ci şi celor umile, fără nume, toate amintind simbolic, în cele din urmă, de continua prefacere a naturii şi de experiența frumuseții ei, posibilă pentru om doar într-un moment dat:

„În mijlocul buruienilor, se deschiseseră un mare număr de flori bleumarin. Buruienile erau atât de discrete, încât abia le observai. Florile erau li ele foarte mici, dar de un albastru profund şi strălucitor. [...] Nu ele anunțau poate primăvara, dar înfloreau atât de aproape de fereastra de la biroul lui, încât lui Ōki i se făcea uneori poftă să coboare ca să culeagă una dintre florile acelea umile şi să o țină în mână spre a o studia cu atenție. Dar n-o făcuse niciodată, ceea ce-i sporea dragostea pe care le-o purta acelor flori albastre." (Kawabata 2000: 49)

Inevitabil, prin conținutul propus de acest roman, „frumusețe" şi „întristare" sunt doi termeni folosiți frecvent în text, sub formă nominală sau adjectivală. E interesant însă faptul că pentru „tristețe", indiferent de întrebuințarea substantivală (*kanashimi*) sau adjectivală (*kanashii*) a lexemului, Kawabata foloseşte un caracter chinezesc diferit (哀) de cel din uzul standard (悲). Explicația ar putea consta probabil şi în faptul că o altă citire a caracterului folosit este *aware*, al cărei înțeles s-ar traduce în limbile occidentale prin ‚patos', termen legat în estetica japoneză de conceptul *mono no aware* sau ‚frumusețea lucrurilor simple şi efemere':

„In traditional Japanese aesthetics, *pathos* referred to an emotional impact that emerged when a person was confronted with an immense cosmic power and was sadly made aware of the mutability of human life." (Ueda 1990: 200-201)

Înainte de Restaurația Meiji (1868-1912), standardele intelectualilor japonezi erau reprezentate de studiile clasicilor chinezi, deşi n-a întârziat să apară, ca o reacție la acest curent, şi o ideologie naționalistă al cărei reprezentant de seamă a fost Motoori Norinaga (1730-1801). Cel considerat ulterior cel mai important savant al „studiilor naționale" (*kokugaku*) încearcă să contrapună un „spirit japonez" (*yamatogokoro*) celui „chinez" (*karagokoro*) şi celui „indian" (*hotokegokoro*), propunând formula *mono no aware*, ce ar simboliza idealul literar al primului roman japonez *Genji monogatari* (*Povestea lui Genji*), din secolul al XI-lea, aparținând doamnei Murasaki Shikibu:

„A voir, à entendre quelque chose, on pense que c'est émouvant, triste, etc. Ce mouvement du coeur, c'est précisément éprouver le mono no aware." (apud Karatani 1989: 37)

Şi la Kawabata frumusețea pură este una perisabilă, fragilă şi ea ar putea fi foarte exact exprimată prin acest *mono no aware* (literal, ‚tristețea lucrurilor'), ce invocă tristețea degajată de sentimentul petrecerii înspre moarte a tot ce e viu. Dar „tristețea lucrurilor" este însoțită permanent şi de posibila reacție a omului la rapida percepție a unui anotimp, al unui sunet, al unui gest, al unei imagini, aşa cum se poate întâmpla şi în cazul întâlnirii pictoriței Otoko cu celebra grădină uscată de la Ryōan-ji, „întruparea" esenței filosofiei şi esteticii Zen, al cărei aranjament de pietre emană nu numai forță, energie şi putere, dar şi frumusețe:

> „- Otoko, grădina asta va dura mai mult decât dumneata şi cu mine. - Sigur. Şi totuşi nu va dura veşnic... Şi, spunând cuvintele acestea, Otoko se înfioră brusc." (Kawabata 2000: 87)

Tristețea frumuseții ce înconjoară omul este reamintită fără întrerupere în roman. Ea e fundalul vizitei adolescentei Otoko şi a mamei sale la mănăstirea Nenbutsu din Adashino, în noaptea Ceremoniei celor O Mie de Lumini, loc în care se vor plimba, câteva decenii mai târziu, Keiko şi Taichirō, cu puțin timp înainte ca acesta din urmă să moară într-un accident. În cartierul liniştit al oraşului, plin altădată de vechi morminte abandonate (Adashino înseamnă literal ‚câmpia răposaților'), cele două femei se plimbă printre monumentele funerare tocite de trecerea timpului, într-un moment de cumpănă al vieții lor. Deşi mormintele poartă denumirea de „Cele pentru care nimeni nu poartă doliu", în noaptea de sărbătoare aveau şi ele depuse ofrandele celor „o mie de lumini":

> „- Doamne, ce trist este ! zise mama lui Otoko. Tu nu te simți tristă, Otoko? În două rânduri, folosise cuvântul 'trist', dar de fiecare dată, pare-se, într-un sens diferit." (Kawabata 2000: 109)

Tristețea individului devine parcă tristețea societății ce-şi pierde valorile tradiției. Asistând oarecum pasiv la înlocuirea lor cu unele de împrumut, pentru Ōki până şi vorbirea din Tokyo, dialect devenit, de altfel, limbă standard, nu este decât un dialect provincial vulgar, lipsit de îndelunga tradiție a celui din Kyoto, a cărui noblețe este dată şi de folosirea nediferențiată a registrului politicos (*keigo*), ce face ca oamenii să devină egali cu peştii, cu munții, cu astrele cereşti:

> „- Lumea nu mai vorbeşte aşa. În fiecare zi apar neologisme, ca şoriceii de adineauri, şi rod lucrurile importante fără să le pese câtuşi de puțin... Lumea se schimbă într-un ritm amețitor...
>
> - Dar neologismele astea au viață scurtă şi, chiar când supraviețuiesc, ele se învechesc asemeni romanelor pe care le scriem noi. Rareori durează mai mult de cinci ani.

- La urma urmelor, pentru cuvinte nu e destul să dureze până a doua zi ? ” (Kawabata 2000: 121-122)

Aparent contradictoriu, Yasunari Kawabata, elogiatorul „frumuseții şi tristeții” Japoniei de altădată, dar şi scenaristul primului film japonez de avangardă, conservatorul tradiției japoneze, dar şi exploratorul străzilor în ruină (cf. Keene 2003: 29), conferă operei sale complexitate şi măreție. După o inițială fascinație arătată modernismului occidental, Kawabata „se reîntoarce înspre Est”, redescoperind culorile „orientale” ale tradiției. Până şi o simplă privire aruncată asupra titlurilor de capitole îl fac pe cititor să înțeleagă că romanul *Frumusețe şi întristare* este, poate, în primul rând, o invitație la o călătorie în tradiția japoneză, în obiceiurile şi sărbătorile de peste an: *Joya no Kane* (*Clopotele de sfârşit de an*, *Sōshun* (*Primăvară timpurie*), *Mangetsu-sai* (*Sărbătoarea lunii pline*), *Tsuyuzora* (*Un cer ploios*), *Ishiguni-Karesansui* (*Peisaje cu pietre*), *Kachū no Renge* (*Lotusul în flăcări*), *Sensuji no Kami* (*Şuvițe de păr*), *Natsuyase* (*Marile canicule*) şi *Kosui* (*Lacul*). Romanul debutează cu ajunul Anului Nou, cea mai importantă sărbătoare japoneză, şi se încheie o dată cu sfârşitul verii, cele nouă capitole prezentând cititorului modalitatea în care japonezii sărbătoresc fiecare lună pe parcursul a trei anotimpuri. Dar anul calendaristic nu se va mai încheia în roman, deoarece moartea va întrerupe ciclul vieții, trama narativă cedând locul esteticii budiste ce vede ca tranzitoriu tot ceea ce există pe pământ, efemer pe care scriitorul îl va sublima, în final, în tristețe pură:

„Since medieval times, the Japanese aesthetic sense change from *sadness of things*, by losing the actual material things, and moved on to *sadness* alone.” (Kurokawa 1983: 51)

Dacă tânărul Kawabata fusese inițial preocupat de frumusețea fizică, exterioară, după cum o dovedeşte jurnalul său din 1916: „La beauté du corps, la beauté du corps, la beauté du visage, la beauté du visage, je suis fervent de beauté.” (apud Brunet 1982: 64), cu trecerea anilor, obsesiei frumuseții i se va adăuga aceea a tristeții şi morții, astfel că, în 1948, Kawabata reflecta asupra posibilității glisării tristeții personale asupra celei naționale:

„I would stand stock-still on the road in the cold of the night and feel my own sadness melt into the sadness of Japan. I felt there was a beauty that would perish if I died. My life did not belong to me alone. I thought I would live for the sake of the traditional beauty of Japan...” (apud Keene 2003: 41)

Înțelegând matricea stilistică ca „substratul permanent” (Blaga 1944: 172) al creațiilor unui autor, credem că, pentru Kawabata, această matrice stilistică ar putea căpăta numele de „frumusețe şi întristare”. Dar tema

„căutării frumuseții japoneze" a fost, alături de „poeticitatea limbajului", unul din criteriile care au contribuit la decernarea lui Yasunari Kawabata a Premiului Nobel pentru Literatură, în anul 1968. Nu întâmplător, aşadar, scriitorul japonez îşi va intitula discursul de la ceremonia de decernare a premiului *Utsukushii Nihon no Watashi-sono Josetsu* (*Japonia, Frumosul şi Eu însumi*) şi-şi va începe prelegerea invocând poemul preotului Zen Dōgen (1200-1253), cu titlul „Spirit originar", în care cuvintele cele mai banale, consideră vorbitorul laureat, sunt alăturate pentru a transmite „însăşi esența Japoniei": „Primăvara – florile de cireş, vara – cucul, Toamna – luna rece, apoi iarna – zăpada rece, clară." (Kawabata 1970: 8). Lipsa totală de artificiozitate a poemului îi aminteşte lui Kawabata de „emoțiile vechii Japonii", în care cuvintele „concrete" devin expresia anotimpurilor ce trec şi revin ciclic, nenumăratele manifestări ale naturii constitund parcă expresia simbolică a sentimentelor omeneşti. Trecerea, schimbarea şi transformarea sunt adevăratul drum al vieții şi poate un simț inconştient face ca omul să împărtăşească cu florile, spre exemplu, tristețea efemerității vieții lor. Or, în mod particular, în mentalitatea şi cultura japoneză, tocmai precaritatea ei face ca floarea de cireş (*sakura*) să fie considerată împlinirea la superlativ a vieții sau, reformulat, „the manifestation of brilliant life" (Higashiyama 1984: 45).

Într-o perioadă a crizei identității, bântuită de diverse fantome ideologice sau ideologizante, umanismul se redefineşte la Kawabata în funcție de armonia dintre „frumusețe" şi „întristare", dintre estetic şi sentiment. Astfel, pentru Kawabata, conştiința vieții pare să însemne întâlnirea cu frumusețea, după cum o va menționa în prelegerea publică susținută la Universitatea Hawaii, în 16 mai 1969, frumusețe ce poate fi oferită atât de lumina dimineții reflectată în paharele restaurantului Kahala Hilton, cât şi de literatură:

> „And yet I discovered, by means of the morning light, the beauty of drinking glasses on a terrace restaurant. I saw this beauty distinctly. I encountered this beauty for the first time. I thought that I had never seen it anywhere until then. Is not precisely this kind of encounter the very essence of literature and also of human life itself ?" (Kawabata 1969: 18-19)

Frumusețea întrezărită în paharele de la hotelul din Hawaii în lumina dimineții tropicale era una trecătoare. Ea urma să dispară în clipa următoare, dar tocmai evanescența acestei frumuseți fermecase scriitorul japonez prin tristețea ei: „This light, which was such that one would not notice it unless one were paying attention to it, also created a pure beauty." (Kawabata 1969: 17)

Asemănător literatului Motoori Norinaga, Kawabata aşază la temelia artei scrisului „sentimentul" (Frumusețea), la întâlnirea cu „ştiința" (Adevărul) şi „voința" (Binele). Vremurile se schimbă într-un ritm amețitor, Țara Soarelui Răsare intră în cursa capitalimului de tip consumerist şi singura soluție viabilă pentru scriitorul japonez pare să devină sau tăcerea sau opțiunea pentru un estetism pur. Yasunari Kawabata se va reîntoarce astfel la „tristețea Japoniei imemoriale" şi va propune prin opera sa o viziune a lumii limitată la sentiment (Frumusețe) (cf. Karatani 1989: 38), creând, prin cuvânt, imaginea unei Japonii efemere, fragile şi frumoase...

1.4.5.2. Literatura japoneză în vremuri revoluționare: Haruki Murakami în căutarea *frazei perfecte*

Nu există frază perfectă. După cum nu există nici disperare perfectă.

Haruki Murakami, *Ascultă cum cântă vântul!*

Literatura, definită ca „arta cuvântului de a stârni emoții în celălalt" (*tasha o kandō saseru kotoba no gei*) (Suzuki 2006: 321), este înțeleasă de mentalitatea niponă drept punctul de interferență dintre ficționalitate şi limbă, după cum încerca să demonstreze şi Ki no Tsurayuki, încă de la începutul secolului al X-lea, în prefața culegerii cunoscute sub titlul *Colecția de poezie veche şi nouă*:

> „Poezia japoneză are drept sămânță inima omului şi se împlineşte în frunzele nenumărate ale cuvintelor. În viața asta multe lucruri îi mişcă pe oameni: ei încearcă atunci să-şi însufleţească simțămintele în închipuiri scoase din ceea ce văd sau aud." (apud Keene 1991: 31)

Dar „a intra în ficțiune" înseamnă implicit a te sustrage din câmpul obişnuit al exercitării unui limbaj marcat de preocupările de adevăr sau de convingere care, în esență, statuează regulile comunicării şi certifică deontologia discursului. Aşa cum au repetat-o atâția filosofi de la Frege încoace, enunțul ficțiunii nu este nici adevărat, nici fals, ci numai, cum ar fi spus Aristotel, „posibil". Aşadar, el este, în acelaşi timp, adevărat şi fals, întrucât „se află dincolo sau dincoace de adevărat şi de fals" (Genette 1994: 96), enunțul ficțional făcând în felul acesta un contract paradoxal de „iresponsabilitate reciprocă" cu receptorul său. Iar dacă există pentru limbaj un mijloc de a deveni operă de artă, acest mijloc este, fără îndoială, ficțiunea (cf. Genette 1994: 216).

În acest sens, actul de a scrie se identifică şi cu căutarea obsesivă a „celui mai încăpător limbaj" (Barthes 1987: 114), formă absolută a tuturor celorlalte limbaje, iar scriitorul devine „un experimentator public", care încearcă, în felul său, să cunoască lumea; luând-o neîncetat de la capăt, el, creatorul, schimbă mereu. În „arta temei şi a variațiilor" (Barthes 1987: 114) pe care o experimentează, scriitorul întâlneşte diverse „teme" ca formele şi genurile ce dau funcția semnificantă a imaginarului sau însăşi înțelegerea lumii, şi „variații", conținuturi precum valorile ideologice sau valorile de cunoaştere

şi comunicare, toate acestea petrecându-se însă în limita resurselor pe care fiecare limbă naturală „pare" să le impună scriitorului. „Pare", întrucât, cel mai adesea, „materia" lingvistică este nu atât dată cât „construită", întotdeauna „interpretată" şi transformată printr-un fel de „reverie activă", ce este, concomitent, „acțiune a limbajului asupra imaginației şi a imaginației asupra limbajului" (Genette 1978: 193). Între masa literar amorfă a realului şi masa literar amorfă a mijloacelor de expresie, fiecare „esență" literară interpune un sistem de articulare care este, inextricabil, o formă de experiență şi o formă de expresie (cf. Genette 1978: 139). Dar o formă nu poate fi judecată decât ca semnificație, nu ca expresie, iar conținutul poate să nu fie decât o motivație, adică o justificare *a posteriori* a formei care, de fapt, îl determină (v. Genette 1978: 189), întrucât limbajul scriitorului nu este însărcinat să reprezinte realul, ci să-l semnifice (cf. Barthes 1987: 112).

Creația, în înțelesul propriu, nu există numai pentru că exercițiul literar se reduce la un vast joc *combinatoriu* în interiorul unui sistem preexistent care nu este altul decât limbajul (cf. Genette 1978: 126), ci şi pentru că face posibilă explorarea unor noi orizonturi prin cuvânt. Şi totuşi, limbajul conține acest paradox: devine în măsură să instituționalizeze subiectivitatea (cf. Barthes 1987: 133) dând naştere „unui nou mod de a simți" şi „unui nou mod de a gândi".

Kobayashi Hideo (1902-1983), recitindu-l pe Motoori Norinaga (1730-1801), consideră că o cultură, pentru a-şi trăi în mod autentic propriul destin, trebuie să şi-l asume până la capăt, iar raporturile între destin, istorie şi literatură se văd transpuse în problema limbajului originar. Structura limbii organizează, într-un anume fel, viața şi face ca lucrul spus să se identifice în mod fatal cu lucrul însuşi. Se experimentează astfel experiența singularității sensului a cărui reamintire făcută prin lectură este subsumată limbii unei națiuni ca destin. Destinul istoriei se identifică cu destinul limbii, după cum o demonstrează expresia frazeologică japoneză *kotodama no sakihau kuni* (‚țara [Japonia] asupra căreia spiritul limbii îşi răsfrânge binecuvântarea'), ce vorbeşte despre istorie ca destin şi despre convertirea destinului cuvântului, - atitudine profund motivată şi de structura originară a limbii -, în destinul țării. Altfel spus, sufletul japonez (*yamato damashii*) nu este altul decât sufletul limbii japoneze, ceea ce face ca *limba* (*kotoba*) să fie, în mod necesar, *lucrul* (*koto*) însuşi (cf. Ishida 1989: 157-158). De aceea literatura, în mod firesc, va prefera, în locul unui neologism, un cuvânt moştenit, care să poarte în sine pecetea şi memoria istoriei:

> „A single word can be thought of in these terms. Because both content and diction have various ranges of density, a given word will seem richer to the degree that it belongs to history and society. A neologism, no matter how clever its invention, will not possess the fascination of a word that has endured, stained with the sweat and blood of generations." (Kobayashi 1955: 89)

Dacă pentru Kobayashi Hideo limbajul critic sfârşea, inevitabil, într-un fel de vis ontologic asupra istoriei şi literaturii, poetul Yoshimoto Ryūmei (1924-) impunea teoriei literaturii japoneze perspectiva dialecticii unei istorii înscrise în chiar limbajul operei. În eseul *Gengo ni totte Bi to wa nani ka* (*Ce este Frumosul pentru limbă?*), din 1965, Yoshimoto Ryūmei arăta că literatura este o activitate artistică ce trebuie explicată înainte de orice prin structura limbii folosite, demn de reținut din acest text fiind şi conceptul de „istoricitate a operei" (cf. Ishida 1989: 159), ce accentuează caracterul nivelului istoric al expresiei estetice atins de conştiința limbajului timpului său.

Până la sfârşitul secolului al XIX-lea, romanele japoneze se bazau, în cea mai mare măsură, pe limbajul literar (cf. Keene 1991: 98), un stil artificial, ornamentat excesiv uneori. Dar, sub influența lecturilor occidentale, scriitorii japonezi de la începutul secolului al XX-lea realizează că limba cărților trebuie să fie aceeaşi cu cea vorbită, conflictul dintre vechile şi noile forme de expresie devenind vizibil în opera lui Natsume Sōseki, considerat (v. Ibid.: 99), alături de Mori Ōgai, cel mai important romancier al perioadei. Tot acum este momentul în care se afirmă şi un gen literar specific japonez, *shishōsetsu* sau romanul personal, romanul scris la persoana I, stilul devenind, în contextul de afirmare a autenticității, prioritate majoră pentru scriitorii aparținând acestei mişcări: „Their style becomes the subject of their work" (Kobayashi 1955: 88).

Începând cu anii '80 ai secolului trecut, expresia artistică cunoaşte însă o violentă prefacere în Japonia. În plan economic, societatea este marcată de evoluția erei post-industriale şi, în plan social şi cultural, revoluția tehnologică impune şi imprimă paradigmei culturale noi şi neaşteptate reprezentări. În încercarea de a reda această stare de fapt, Yoshimoto Ryūmei, comparând efortul cultural al Japoniei moderne şi contemporane cu tentativa de a construi „o baracă" în mijlocul unui „taifun" de diverse influențe culturale străine (v. Ishida 1989: 162), surprinde cu subtilitate diversele reacții ale societății la aceste transformări, atrăgând atenția asupra direcției literare ce va adopta formula literară *shishōsetsu* sau *watakushi shōsetsu* (‚romanul eu-ului'), angajată programatic în direcția descoperirii sinelui.

Dar, în mentalitatea japoneză, sinele, a cărui cunoaştere este esențială în desăvârşirea învățăturii Zen, fiind interpretat de unii maeştri ca „minte", diferă în mod semnificativ de felul în care este el reprezentat de mentalitatea occidentală. În Europa, individualismul a constituit unul din temeiurile eticii, în timp ce, în Japonia tradițională, idealul etic era reprezentat tocmai de ocultarea individualității proprii şi de dispariția confruntării dintre indivizi. Noua interpretare acordată conceptului de „sine", sub influența punctului de vedere vestic, este promovată acum şi susținută de scriitorii şi cititorii japonezi care se indentifică cu *bungaku seinen* (*literatura tânără*), afirmarea subiectivismului ajungând să se impună în societatea şi cultura niponă prin literatură şi artă, după cum o exemplifică şi romanul de debut al lui Haruki Murakami (1949-), *Ascultă cum cântă vântul!* (*Kaze no uta o kike*), apărut în 1979:

> „[...] Redactarea unei fraze nu este o metodă de a-ți recupera sinele. Nu este, în cele din urmă, decât doar o modestă încercare orientată înspre recuperarea sinelui." (Murakami 2004 [1979]: 8)

Apariția şi apoi propagarea literaturii de masă t*aishū bungaku* (*literatura pentru marele public*), opusă celei de tip *junbungaku* (*literatură pură*), nu mai corespunde deloc cu sistemul tradițional dominat de ierarhia dintre o „clasă dominantă de promovare" şi o „masă receptor", iar instituțiile culturale încep să dezvolte un nou fel de expresie, care să nu se mai adreseze unui autor individual, ci unuia anonim, pluralizat şi efemer. Noile producții, trecute sub formula de „subcultură", sunt reprezentate de mesajele publicitare, de muzica rock, pop, de modă etc. Nici inovațiile estetice nu sunt însă străine de dezvoltarea tehnologiei informatice. În acest caz, frontiera dintre literatură şi paraliteratură *slăbeşte*, observându-se influențe reciproce pe diverse paliere de reprezentare. Literatura japoneză devine, la rândul său, un vast laborator de experimentare şi cercetare a mediului celui mai potrivit comportamentului şi moralei moderne, în timp ce conceperea unei viziuni a lumii devine dependentă de baseball, de spaghetti şi de televiziune.

În această societate de supra-producție şi consum, romanul lui Haruki Murakami purtând drept titlu o melodie interpretată de formația Beatles, *Pădurea norvegiană* (*Noruwei no mori*, 1987) devine *best-seller*-ul anului 1988. Scriitorul de patruzeci de ani la vremea aceea nu era însă un necunoscut. Publicase deja câteva romane, obținuse câteva premii literare, fiind, la început, considerat de către critică drept un reprezentant al literaturii „pop", pentru ca, mai târziu, să fie apreciat drept un promovator de literatură

„pură". Roman de *educație sentimentală*, proiectat pe fundalul nostalgic al anilor '60, încărcat de regret şi apologie a efemerului, *Pădurea norvegiană* a sensibilizat o întreagă generație de cititori, devenind un fenomen mediatic care a depăşit toate previziunile (v. Sakai 1989: 174).

Refuzând o strategie discursivă structurată monocentric, în care o conştiință naratorială deductivă dezvăluie, treptat, realul, într-o singură direcție, excluzând neprevăzutul, Haruki Murakami optează în creația sa pentru un discurs deschis şi dinamic, în care dă prioritate imaginației şi auzului, altfel spus, subiectivității. Accentul se deplasează de la esență la aparență, amintind de noile filosofii şi pshihologii ale impresiei şi senzației. Realitatea substanței se dizolvă într-o serie de percepții, iar părăsirea centrului care constrânge, a punctului de vedere privilegiat, face ca toate părțile să fie înzestrate cu o valoare şi autoritate egale, în timp ce întregul, din dorința de a descoperi şi de a intra în contact reînnoit mereu cu realitatea, tinde să se dilate la infinit. Unui univers ordonat de legi universal recunoscute i se substituie unul întemeiat pe ambiguitate, atât prin lipsa unor centri de orientare, cât şi prin posibilitățile permanente de revizuire a valorilor şi atitudinilor.

Destinul literar al lui Haruki Murakami face însă ca şi debutul său să pară o experiență specială: autorul japonez lăsa impresia că trăia în literatură ca pe un pământ străin, că viețuia în scriitură ca şi cum s-ar fi aflat în vizită sau în exil şi că o contempla cu o privire lăuntrică, dar totodată distantă:

> „[...] When I was a student, I had a vague feeling that I wanted to write something, but I never did anything about it and I never thought about it while I was running my business. [...] But then suddenly one day in April 1978, I felt like writing a novel. I remember the day clearly. I was at a baseball game that afternoon, in the outfield stands, drinking beer. [...] And that's when the idea struck me: I could write a novel. It was like a revelation, something out of the blue. There was no reason for it, no way to explain it. It was just an idea that come to me, just a thought. I could do it. The time had come for me to do it. When the game was over [...] I went to a stationery store and bought a fountain pen and paper. Then every day after work I would sit at the kitchen table for an hour or two, drinking beer and writing my novel. [...] When my novel was done, I submitted it to a literary magazine that offers prizes to new writers in an annual competition. It was my good fortune to win the Gunzō Newcomers Award for 1979 – a very good way to start a career as a writer. [...] People called my novel ‚pop' literature and considered it something new because of its short, fragmentary, symbolic style. But in fact, it came out the way it did because I was busy. I didn't have the time to write it any other way. My only thought at the time was this: I can write a much better novel. It might take time, but I can become a much better novelist." (Haruki Murakami, apud Rubin 2002: 29-31)

Aflat, astfel, în căutarea unei noi formule de exprimare, Haruki Murakami problematizează, încă din romanul de debut *Kaze no uta o kike* (*Ascultă cum cântă vântul!*), conceptul de „expresie". Se afla în căutarea expresiei spontane, nemediate, capabile să redea „experiența nereflectată, directă", fără ca ea să fi fost analizată în prealabil la nivelul conştiinței. Deşi a fost dezvoltată abia în secolului al XX-lea, această concepție îşi are, în fapt, rădăcinile în teoria romantică a inspirației şi a interiorității individualului pur, care la rândul ei, trimite înspre teoria inspirației divine a vechilor greci. Pozitivismul, în câştigul tot mai mare de influență pe care l-a cunoscut, făcuse ca mitul lumii imaginare de inspirație divină să fie înlocuit de expresia căreia i se cerea să reflecte în mod obiectiv lumea reală, pentru ca, ulterior, conceptul de „expresie" să se reîntoarcă de la expresia realității la expresia lumii interioare. Sub influența „filosofiei conştiinței", prin care se exprimă şi nevoia participării la o „viață cosmică" (v. Suzuki 2006: 325-326), idealul căutat de secolul al XX-lea face posibilă întâlnirea dintre subiect şi obiect. Asemănător, şi Haruki Murakami este în căutarea unei expresii care să-i permită descrierea impactului întâlnirii dintre cele două lumi, cea reală şi cea imaginară, cea de *aici* (*koko*) şi cea de *dincolo* (*asoko*). Primul roman ce poartă semnătura scriitorului japonez, redactat într-o succesiune sacadată de fraze scurte, fără articulații, este, prin urmare, într-un anume fel, o contemplare reflexivă asupra scrisului, viziunea sa fundamentându-se critic prin raportarea la alte texte şi teorii narative din interiorul discursului contemplat:

> „Am învățat multe despre scris de la Derek Heartfield. Cred că ar trebui să spun: totul. Din nefericire, Heartfield era, în toate sensurile, un scriitor steril. Dacă îl citeşti, înțelegi imediat. Este greu de urmărit la lectură, povestea – imposibilă, iat tema – puerilă. Dar, cu toate acestea, a fost unul din scriitorii care a folosit cuvântul scris, nu de puține ori, drept armă de luptă. Contemporan cu Hemingway, Fitzgerald şi restul, cred că atitudinea războinică a lui Heartfield nu le era cu nimic mai prejos. Dar, din păcate, n-a putut să înțeleagă clar până la sfârşit cine ar fi trebuit să-i fie dușmanul. În final, se poate spune că a fost un talent irosit." (Haruki Murakami 2004 [1979]: 9)

Kaze no uta o kike (*Ascultă cum cântă vântul!*) este un text care, deconstruind toate mecanismele scriiturii, spune povestea facerii unui roman. Unul din obiectivele analizei sale critice este maşinăria culturii, cea care permite manipularea credințelor şi afirmarea unor noi ideologii. Este mecanismul care produce şi face să circule opiniile, care permite discursurilor persuasive să manevreze calitatea alături de cantitate, fără a permite să se întrevadă ceva din natura contradictorie a funcționării acestui procedeu. Odată cu impunerea unui mesaj estetic, mecanismul culturii lasă la vedere însă şi ceva

din dubla sa calitate: ambiguizarea şi autoreflexivitatea. Acționând mai ales la nivelul expresiei, rolul creatorului este acela de a produce alterări în ordinul conținutului şi de a obliga consumatorul de cultură să-şi revizuiască întregul univers enciclopedic care, inevitabil, intră în criză.

Haruki Murakami este conştient că, pentru universul ficțional pe care vrea să-l creeze, sistemul de comunicare pe care-l are la îndemână nu-l reprezintă, de aceea va fi nevoit să „inventeze" structuri formale inedite, să organizeze cuvintele în aşa fel încât ele să devină o reprezentare adecvată a acestei noi lumi. În elaborarea universului său ficțional, scriitorul japonez pare să-şi fi asumat pe deplin afirmațiile semioticianul italian Umberto Eco, pentru care opera literară trebuie să exprime lumea în mod propriu, important fiind felul în care sunt aşezate cuvintele, „chiar dacă ele, luate unul câte unul, exprimă lucruri fără sens sau evenimente şi raporturi între evenimente care par să nu aibă nicio legătură cu lumea" (Eco 2006: 259). Haruki Murakami mărturisea, de altfel, într-un interviu că, într-o perioadă în care lectura romanelor a intrat în competiție cu sportul, muzica stereo, televizorul şi aparatul video, scriitorul nu mai poate aştepta ca cititorul să depună efort şi să consume energie pentru înțelegerea unei ficțiuni complicate şi că acesta ar trebui să găsească o nouă formulă de creație prin care să-şi poată câştiga cititorul:

> „The writer has to work harder to draw the reader into the cognitive system unique to the novel form. The burden is on the writer to entertain, to tell stories in simple, easy-to-understand language." (apud Gregory (et al.) 2002: 115)

Refuzul perioadei contemporane de a privi literatura ca pe o formă de „artă înaltă" se reflectă, aşadar, şi în eforturile scriitorilor japonezi de a dezvolta o limbă literară cât mai accesibilă publicului larg. Dacă Kenzaburō Ōe (laureatul Nobel pentru literatură din 1994), fidel încă unui estetism riguros, insistă pentru crearea unei proze al cărei stil (*„high" art*) să fie diferit de cel în care ar putea citi oricine, Haruki Murakami preferă o scriitură mai simplă şi mai lizibilă, mutând adeseori accentul de pe stil pe povestire. Aceasta nu presupune însă că stilul lui Haruki Murakami ar fi unul lipsit de distincție, dimpotrivă, fraza lui dobândeşte un aer mai „internațional", fapt care iese în evidență şi prin frecvența cu care utilizează pronumele personal de persoana I, deşi limba japoneză nu solicită menționarea acestuia dacă sensul său poate fi dedus din context.

Pentru a se sustrage unui sistem tradiționalist, dar şi cu intenția vădită de a-l modifica, Haruki Murakami a acceptat să se contopească cu acesta, să-i accepte tendințele interioare şi, odată cunoscându-i mecanismele, să le deconstruiască adoptând o nouă gramatică, un nou stil. Alcătuită nu atât din

formule de ordine, cât mai ales din coduri narative destabilizatoare, gramatica lui Haruki Murakami, dedicându-se situației de criză instituită prin limbaj, sfârşeşte prin a accepta universul pe care-l descrie, ajungând probabil să creadă că a inventat un limbaj care, în fapt, i-a fost sugerat de situația în care se află (v. Eco 2006: 254).

Literaritatea (cf. Genette 1994: 93) sau felul în care limbajul poate fi sau deveni un mijloc de creație ar putea fi înțeleasă, după cum afirmă şi Umberto Eco (v. Eco: 32), nu atât ca un sistem de reguli constrângătoare, ci ca un program operativ pe care scriitorul şi-l propune cu fiecare roman, proiectul trebuind să se realizeze aşa cum, în mod explicit sau implicit, îl înțelege autorul său. Ficțiunea lui Haruki Murakami nu este una de pură desfătare. Ea pulverizează codurile culturale însuşite anterior, spulberă tihna temeliilor tradiționale, provoacă soliditatea gusturilor, valorilor şi amintirilor cititorului şi instituie în relația lectorului cu limbajul o criză. „Nu există frază perfectă." este afirmația cu care debutează romanul *Kaze no uta o kike* (*Ascultă cum cântă vântul!*), enunț ce nu-i aparține protagonistului *Boku* (*Eu*), ci unui scriitor fictiv, Derek Heartfield. În acest caz, căutarea „frazei perfecte" devine o sintagmă cheie a întregii opere a scriitorului japonez. Deşi lipsită de o repetiție statistică, această afirmație, situată chiar la începutul romanului cu care scriitorul japonez a intrat pe piața literară, dezvăluie o relație strategică a autorului cu propria sa ficțiune, sugerându-i cititorului că ceea ce aparent pare să fie o afirmație: „Nu există frază perfectă." ar fi mai degrabă o întrebare: *Ce ar însemna o „frază perfectă"*?, *Este ea oare cu putință*? *Fraza perfectă* şi, implicit, întrebarea dacă aceasta ar fi posibilă sunt, credem, mizele ficționale ale stilului lui Haruki Murakami.

Aflat în căutarea unei forme de scriitură cât mai „directă" şi mai „spontană", Haruki Murakami optează pentru ceea ce unii critici au numit „o limbă prea transparentă" (Strecher 1998: 355). Fraza frumoasă, în calitatea ei de „armătură finită" a limbajului, i-a apărut scriitorului japonez ca un potențial inamic în păstrarea autentică a senzației, întrucât considera stilul frumos ca un fragment viu ce nu poate suporta construcția. Posedând o „conştiință a cuvântului", Haruki Murakami ştie că este scriitor doar cel pentru care limbajul constituie o problemă:

> *„Nu există frază perfectă. După cum nu există nici disperare perfectă.* Un scriitor cunoscut întâmplător în perioada studenției mi-a adresat aceste cuvinte. Doar mult mai târziu am înțeles adevăratul sens al lor, dar, cel puțin, a existat posibilitatea de a le lua, atunci, drept o formă de consolare. Că nu există frază perfectă." (Murakami 2004 [1979]: 7)

Şi mai ştie că este creator de literatură doar cel care simte profunzimea limbii, iar nu instrumentalitatea sau frumusețea sa (cf. Barthes 1987: 135). Haruki Murakami vede, prin urmare, în cuvânt un semn şi un adevăr de exprimat:

> „Most literary purists in Japan love beautiful language and appreciate sensitivity rather than energy or power. This beaty is admired for its own sake, and so their styles use a lot of very stiff, formal metaphors that don't sound natural or spontaneous at all. These writing styles get more and more refined, to the point where they resemble a kind of bonsai. I don't like such traditional forms of writing; it may sound beautiful but it may not communicate. Besides, who knows what beauty is? So in my writing, I've tried to change that. I like to write more freely, so I use a lot of long and peculiar metaphors that seem fresh to me." (Haruki Murakami, apud Gregory (et al.) 2002: 115)

În Europa, visul unei limbi perfecte sau universale s-a configurat dintotdeauna ca o reacție la drama dezbinărilor religioase şi politice ori doar ca un răspuns la dificultatea raporturilor de natură economică (cf. Eco 2002: 22). Strădania seculară a căutării unei limbi perfecte se converteşte, în particular, în credința existenței unei limbi filosofice *a priori*. Nu interesează în acest context teoria „materialist-biologică" (v. Eco 2002: 76) a originii limbajului care îşi croieşte drum, ca aptitudine naturală de a transforma senzațiile primare în idei şi apoi în sunete, nici teoria geniului diferitelor limbi, care se va dezvolta în secolul al XVIII-lea şi care îşi are aici punctul de plecare, cât ideea de răspuns la experiență, care variază în funcție de seminții, de climă şi locuri. Reținem doar că, prin cuvânt, călătoria în imaginarul literaturii nu implică abandonarea metodelor obişnuite de inferență ori a regulilor de orientare în real, nici atenuarea emoțiilor ori a sensibilității la ceea ce aparține afectivului.

În ceea ce priveşte limba japoneză, structura sa este, – fapt valabil, de altfel, pentru orice altă limbă văzută dintr-o asemenea perspectivă –, în relație directă cu trăsăturile distinctive ale concepției japoneze despre lume, deşi nu se poate spune că una ar fi rezultatul celeilalte. Limba japoneză, ca limbă aglutinantă, se constituie din părți într-un întreg, iar concepția autohtonă despre lume pune accentul pe natura specială a părților concrete şi acordă o mai puțină atenție naturii universale a întregului abstract. În acest mod, în mentalul japonez, caracteristicile limbii şi concepția despre lume corespund, astfel încât a fost firesc pentru japonezi să-şi exprime gândirea prin intermediul limbii mai degrabă în forme literare, decât să elaboreze sisteme filosofice speculative, rolul literaturii în cultură, în ansamblul ei, devenind mai relevant în Japonia (cf. Katō 1998: 29) decât în mod obişnuit.

Nu mai pare, astfel, deloc întâmplător că, la debut, s-a afirmat despre Haruki Murakami că vrea să submineze tot ceea ce era mai „profund" şi mai „frumos" în literatura japoneză şi că stilul său a fost apreciat drept „ne-japonez" (v. Rubin 1992: 491):

> „Murakami writes in Japanese, but his writing is not really Japanese. If you translate it into American English, it can be read very naturally in New York." (v. Strecher 1998: 356).

Că este îndreptățită, cel puțin parțial, o asemenea opinie, o probează însăşi mărturisirea scriitorului care afirma într-un interviu că nu şi-a găsit „vocea" până nu a început să scrie în engleză, traducându-se apoi singur în limba japoneză, fapt dovedit, spre exemplu, de prezența în scriitura lui Haruki Murakami a unor expresii calchiate după limba engleză, cum ar fi *sore ijō demo nai shi, sore ika demo nai* pentru *nici mai mult, nici mai puțin* sau *boku ni wa wakaranakatta* pentru *nu mi-a fost clar* etc.

Stilul este, într-un anume fel, începutul scriiturii: chiar dacă timid, asumându-şi mari riscuri recuperatoare, el inaugurează puterea semnificantului (cf. Barthes 1987: 211), aşa cum tot el este şi versantul sensibil care asigură ceea ce Roman Jakobson numea „perceptibilitatea" unui text (apud Genette 1994: 184). Din perspectiva stilului, pentru Haruki Murakami pare mai puțin provocatoare originalitatea sau inovația individuală, cât resursele potențiale ale limbii obişnuite, de zi cu zi. Se revalorifică astfel capacitatea poetică a limbii de a funcționa în acelaşi timp ca semn şi ca lucru, respectiv ca mijloc de semnificare şi ca purtătoare de sens (v. Genette 1994: 171).

Poate că, într-un anume fel, Haruki Murakami încerca, încă de la debut, să semnaleze că prea mult stil ar putea „ucide" stilul. Or, aceasta înseamnă implicit nu numai recunoaşterea faptului că stilul, astfel definit, este un fel de condiment supraadăugat, al cărui dozaj este delicat, ci şi, mai ales, că ar putea lipsi, o absență care ar scoate însă la iveală funcționarea pur denotativă a limbajului. Dar o asemenea interpretare a stilului ar putea da naştere şi presupoziției că limba ar putea fi separată de stil, fapt cu neputință totuşi de conceput, după cum nu se poate imagina fața unei coli de hârtie despărțită de reversul ei. Stilul este versantul perceptibil al limbajului, care îl însoțeşte prin definiție, fără întrerupere şi fără fluctuații. Ceea ce poate varia este doar atenția „perceptuală" a cititorului şi sensibilitatea sa față de un anumit „mod de perceptibilitate". Fără îndoială că o frază foarte scurtă sau una foarte lungă va atrage atenția mai repede decât o frază de dimensiuni mijlocii, că

un neologism se va evidenția în fața unui cuvânt standard şi că o metaforă „îndrăzneață" va fi mai degrabă sesizată decât o descriere obişnuită. Şi totuşi, fraza mijlocie, cuvântul standard, descrierea obişnuită nu sunt mai puțin „stilistice" decât celelalte; mijlociu, standard, obişnuit, stilul neutru sau „scrisul alb" al lui Roland Barthes din *Gradul zero* (v. Barthes 1987: 50-68) este un stil ca oricare altul. Nu există, prin urmare, într-un text, cuvinte sau fraze mai stilistice decât altele, dar se pot întâlni, desigur, unele mai „izbitoare" („*declicul* spitzerian"), dar care nu sunt, bineînțeles, aceleaşi pentru toți. Iar toate celelalte devin vizibile prin contrast, prin remarcabila lor lipsă de marcă, căci noțiunea de contrast sau de distanțare este prin excelență „reversibilă". Nu există limbajul plus stilul, după cum nu există mai degrabă limbaj fără stil decât stil fără limbaj: „stilul este înfățişarea limbajului, oricare ar fi el, iar absența înfățişării este o noțiune în chip vădit goală de sens" (Genette 1994: 171). Creația ficțională a lui Haruki Murakami o dovedeşte prin excelență. Întrebarea care se impune nu este însă unde şi când apar în romanele lui Haruki Murakami „fapte de stil", ci ce stil se constituie din folosirea constantă a limbii şi ce viziune a lumii, singulară şi coerentă, se exprimă şi se transmite prin această întrebuințare aparte a timpurilor, pronumelor, adverbelor, postpozițiilor sau conjuncțiilor. O astfel de „sintaxă deformatoare" nu poate fi o chestiune de „amănunte" izolate al căror reperaj ar cere punerea în mişcare a unei aparaturi sofisticate; ea este indisociabilă de un țesut lingvistic care constituie însăşi ființa textului, întrucât stilul se constituie din amănunte (cf. Genette 1994: 209), din toate amănuntele şi din toate relațiile dintre ele. Pentru autorul japonez, scriitura nu este un mijloc de expresie, un vehicul, un instrument, ci însuşi locul gândirii sale, devenind cel care ştie şi simte în fiecare moment că, atunci când scrie, nu el îşi gândeşte limbajul, ci limbajul său îl gândeşte pe el (v. Genette 1978: 142). Stilul este o „aventură" complexă, scriitura începând chiar prin stil, ce nu este, cu siguranță pentru Haruki Murakami, „scrisul-frumos".

În creația literară a scriitorului japonez, ceea ce spune enunțul este întotdeauna oarecum dublat, la nivel meta-textual, de ceea ce exprimă felul în care enunțul se comunică, astfel încât până şi modalitatea cea mai transparentă de exprimare devine şi ea semnificativă. Dar oare această căutare, motivată de orientarea vădită înspre principiul naturaleții şi al autenticității discursului, cum se întâmplă în cazul lui Haruki Murakami, nu cheamă la lumina rampei naratorul neprofesionist, întrucât meseria, meşte-

şugul ar fi întrucâtva „potrivnice" artei?! Dacă este adevărat că stilul se întipăreşte operei concomitent cu crearea ei (cf. Blaga 1994: 18), nu este mai puțin adevărat că stilul „se înființează" în legătură cu preocupările conştiente ale omului, dar formele pe care le ia, după cum considera Lucian Blaga, nu țin decât prea puțin de „ordinea determinațiilor conştiente":

> „Pom liminar, cu rădăcinile în altă țară, stilurile îşi adună sucurile de acolo, necontrolat şi nevămuit. Stilul se înființează, fără să-l vrem, fără să-l ştim; el intră parțial în conul de lumină al conştiinței, ca un mesaj din imperiul supraluminii, sau ca o făptură magică din marele şi întunecatul basm al vieții telurice". (Blaga 1994: 10)

Prin fraza sa „imperfectă", dar dinamică, textul narativ al lui Haruki Murakami tinde spre o indeterminare a efectului, în jocul său de plinuri şi goluri, de lumină şi întuneric, prin curbele, liniile frânte şi unghiurile cu înclinări din cele mai felurite sugerând, printre altele, şi o posibilă dilatare progresivă a spațiului, o posibilă căutare a mişcării şi iluziei. Textul nu mai îngăduie acum o viziune privilegiată, frontală, definitivă, ci, propunându-i cititorului-observator o „sugestie orientată" de lectură, îl determină să se deplaseze necontenit pentru a vedea textul în aspecte mereu noi, ca şi cum ar fi într-o continuă transformare.

Îl citim astfel pe Haruki Murakami conştientizând noutatea lumii pe care o trăieşte, dar acceptând şi faptul că instrumentul necesar pentru a o exprima nu mai corespunde cerințelor actuale. Cu o vechime de treisprezece secole, literatura japoneză a creat şi cizelat o limbă care nu mai poate răspunde provocărilor istoriei contemporane. Aflat în impas, pentru scriitorul japonez, singura modalitate de ieşire din criză este bătălia, pe tărâmul stilului, cu atotputernica tradiție culturală. Dar nu în căutarea unui stil se află Haruki Murakami, ci, mai degrabă, în căutarea unui non-stil sau a unui stil oral, a unui „grad zero" al scriiturii. Haruki Murakami, încă din romanul său de debut *Kaze no uta o kike* (*Ascultă cum cântă vântul!*), prefigurează situația revoluționară a literaturii japoneze, proclamând libertatea de a aspira la reconcilierea unei conştiințe a destrămării create de impactul istoriei prezente şi efortul de a depăşi această criză. Or, ruptura cu tradiția presupune, după operația de eliminare a convențiilor stilistice, şi reînnoire:

> „*Civilizația înseamnă comunicare*, mi-a spus. Ceea ce nu poate fi exprimat nu există. E acelaşi lucru. Atenție! E zero. Presupunem că ți-e foame. Ajunge să spui: - *Mi-e foame.*, iar eu îți dau biscuiți. Poți să te serveşti! (Mi-am luat un biscuite.) Dacă nu spui nimic, nu primeşti biscuitele. (Medicul a ascuns răutăcios farfuria cu biscuiți sub masă.) E zero.

> Înțelegi? Tu nu doreşti să vorbeşti. Dar ți-e foame. Atunci ai vrea să o exprimi fără cuvinte. E jocul gestului. Încearcă!" (Murakami 2004 [1979]: 30)

Manifestare a culturii şi sensibilității moderne, în opera lui Haruki Murakami omul se supune şi se sustrage, în acelaşi timp, obişnuințelor canonicului, garantate de ordinea cosmică şi de stabilitatea esențelor, şi se află în fața unui univers în mişcare care îi solicită acte de invenție. Uimirea şi misterul, metafora şi limbajul creației tind să provoace în opera scriitorului japonez imaginația cititorului aflat într-o lume plină de înțelesuri de descoperit şi cercetat...

1.5. „Actualitatea" culturii în limbă şi problematica transferului cultural între literaritate şi literalitate

1.5.1. Traducerea: posibilităţi şi limite. Problematica transferului cultural în traducerile literare din limba japoneză

> *Există o etică a traducătorului, cu datoriile şi cu virtuţile ei; acestea nu sunt chiar eroice, dar ele aduc un mare folos comunităţii.Traducătorul trebuie să abordeze munca sa asupra textelor cu probitate, fără să escamoteze greutăţile şi să-şi ascundă eşecurile; cu modestie, împăcându-se cu gândul că traducerea literară este o muncă de aproximaţie […]; cu mândrie, convins fiind că va putea contribui prin munca sa delicată la ridicarea intelectuală şi la desfătarea sufletească a mii şi mii de oameni, dar şi la apropierea morală a popoarelor; va fi mândru de asemenea de colaborarea sa la îmbogăţirea literaturilor şi, prin aceasta, la pregătirea condiţiilor în care se va putea naşte o literatură universală; cu încredere în puterile lui şi în resursele celor două limbi pe care le mânuieşte, fără să se lase tulburat de verdictele pronunţate de unii lingvişti, nici de sirenele absurdului cu armonioasele lor tânguieli despre angoasa inefabilului, singurătatea conştiinţei individuale lipsite de comunicare cu ceilalţi, şi eşecul final inevitabil al limbilor.*
>
> Henri Jacquier, *Babel, mit viu*

De ce? Când? Cum? etc. are nevoie societatea de traduceri? Şi în ce măsură adevărata explicaţie dată acestui fenomen influenţează procesul traducerii, percepţia sau receptarea traducerii?

Timpul contemporan a cărui marcă principală pare să fi devenit viteza, în dorinţa şi nevoia omenirii de a împărtăşi, la bătaia cronometrului, ultimele ştiri, evenimente politice, economice sau culturale, spaţiul actual cu distanţele geografice micşorate până la crearea impresiei de dispariţie a graniţelor pentru care preţul plătit de istorie a fost, de cele mai multe ori, semnat cu sânge, invită parcă, mai mult ca niciodată, la o meditaţie asupra actului traducerii. Cale de accedere înspre diferenţa culturală, înspre alteritate şi imaginarul divers, traducerea devine una dintre coordonatele esenţiale ale prezentului, o *necesitate* a contemporaneităţii.

Deopotrivă ştiinţă şi artă, traducerea presupune disciplină şi rigoare pe fundalul unei inspiraţii de ordin artistic, într-o căutare, alegere şi descoperire, de adevărată caznă şi trudă, a cuvântului potrivit pentru limba din şi în care se traduce. Traducătorul devine aşteptatul meşteşugar cu spirit logic şi analitic, ale cărui intuiţie şi simţ al limbii materne (în care traduce) şi străine (din care traduce) vor da mărturie pentru sine, dar, mai ales, pentru celălalt, autor şi cititor, de interpretarea textului oferit spre lectură. Orice încercare de a înţelege interpretând sensul unui text particular cere din partea traducătorului o sensibilitate extremă şi o obligatorie privire din interior a *dimensiunii culturale* oferite de textul respectiv, identitatea culturală ridicată de traducerile literare atrăgând în mod special atenţia. Ne îndepărtăm, inevitabil, de original, dar ne întoarcem la el după fiecare cuvânt.

Traducerea, ca act de interpretare a semnelor verbale dintr-o limbă prin intermediul semnelor verbale dintr-o altă limbă, este, după unii semioticieni (cf. Steiner 1983: 503) un caz special al procesului de comunicare şi receptare. Traducerea, interpretare şi hermeneutică, în procesul de transfer de la un autor la destinatar, mediat de către traducător, implică nu numai studierea unui conţinut, ci şi acceptarea propriilor sale limite.

Majoritatea traducătorilor cred că e suficient să aibă grijă de vocabularul şi gramatica ce le presupune textul respectiv, după care textul va avea grijă de el însuşi. În căutarea sensului global al textului, însă, nu doar semnificaţia de bază a cuvintelor şi relaţiile dintre propoziţii, fraze şi enunţuri trebuie avute în vedere ca fiind de maximă importanţă, ci şi problematica ridicată de contextul cultural. I se cere, aşadar, traducătorului, într-un mod inevitabil, să-şi facă mai întâi o imagine cât mai exactă a felului de a gândi şi simţi al culturilor şi civilizaţiilor care corespund limbilor între care el „mijloceşte schimburi" (Jacquier 1991: 134), fără înţelegerea acelor elemente ultime, ireductibile, atomi de semnificaţie pe care metoda „câmpurilor semantice" le izolează în lexicul unei limbi, fără conştientizarea singularităţii fiecărei culturi şi civilizaţii ce impregnează limbile, individualizându-le, actul traducerii neputând cunoaşte izbândă în încercarea lui.

Traducerea este, în egală măsură, o operaţie lingvistică şi culturală, întrucât un text nu se reduce numai la expresia lui lingvistică, ci este produsul unui întreg context cultural, a cărui textură este făcută lizibilă de către traducător, printr-un gest creator. Sensul nu este un dat, el trebuie construit, creat, respectând geniul fiecărei limbi, al culturii fiecărui popor. Şi, întrucât fiecare limbă modelează, în felul ei particular, viziunea şi concepţia despre

lume a unui popor, traducătorul, prin gestul său temerar, care face trecerea de la un sistem lingvistic la altul, încearcă o operație ce pare, dacă nu imposibilă, cel puțin lipsită de garanție (cf. Jacquier 1991: 134). Coeziunea textuală nefiind suficientă pentru crearea sensului global al textului avut în vedere, face loc problematicii coerenței lumii posibile propuse de textul respectiv, o lume posibilă în care se manifestă, printre altele, şi constrângeri date de felul în care limbile respective concep spațiul şi timpul.

Traducerea este o formă complexă de comunicare lingvistică, ce „reproduce în limba receptoare mesajul limbii sursă prin echivalentul cel mai apropiat şi mai natural, întâi ca sens, apoi ca stil" (Nida, apud Pop 1997: 5). Încercând corespondențe semantice şi stilistice, traducerea devine echivalentul unui text original scris într-o limbă străină, încercare deloc uşoară, ce presupune multe dificultăți, care cere timp şi care apasă cu o mare responsabilitate pe umerii temerarului (cf. Murakami, Shibata 2000: 4). Sarcina traducătorului este, prin urmare, de două ori delicată: nu numai că el trebuie să aleagă cuvântul potrivit pe care să-l pună în sintaxa mişcătoare a limbii țintă, ci, înainte de toate, i se cere să descopere şi să retrăiască universul, lumea propusă de textul din limba sursă pe care urmează să-l recompună apoi în limba maternă. Altfel spus, traducătorul trebuie să fie, în acelaşi timp, un bun cititor şi scriitor, capabil de a simți ritmul textului, atât în limba sursă, cât şi în limba țintă, Haruki Murakami, ca traducător, mărturisind-o fără echivoc în *Honyaku yawa* (*Conversații de seară asupra traducerii*), când se referea la încercarea de a traduce din limba engleză în japoneză:

> „Întrucât felul în care se simte ritmul (s.n.) limbii engleze este, de la bază, total diferit de cel al limbii japoneze, dacă reproduc, pur şi simplu, frazele textului din limba sursă, sunt multe situații care nu mă mulțumesc deloc." (Murakami, Shibata 2000: 22)

Traducătorului i se recomandă, aşadar, să realizeze ritmuri armonioase, respectând, în acelaşi timp, echilibrul şi armonia ansamblului, fără să adauge nimic, fără să suprime nimic şi fără să facă, în măsura posibilului, nici o modificare ce ar putea altera sensul. Poate tehnica „decojirii cepei" folosită de oamenii de ştiință pentru explicarea diverselor fenomene legate de fizica cuantică ar putea explicita şi procesul traducerii (v. Snell-Hornby 1997: 39) ce oferă, înainte de toate, informații generale despre relevanța şi evidența textului ce urmează a fi tradus, apoi explicații detaliate, pentru cei interesați de textul în cauză şi, în final, date tehnice care să confirme informațiile inițiale. Una dintre marile dificultăți ale traducerii constă, de fapt, în a şti în ce măsură trebuie sacrificată corectitudinea în fața facilității şi justețea riguroasă unei mecanici a stilului.

Spre exemplu, categoria subiectului, marcat lexical sau gramatical în limba română şi, de cele mai multe ori, suprimat în limba japoneză, poate crea mari probleme la traducere, producând, apoi, inevitabil, abateri de la o interpretare a textului conformă cu originalul. Fraza de început a unui roman celebru semnat de Yasunari Kawabata, *Ţara zăpezilor* (*Yukiguni*, 1937/48), tradusă în limba română prin: *Din tunelul lung de hotar trenul intră în ţara zăpezilor*. (Yasunari Kawabata, *Ţara zăpezilor*, p. 13), încearcă să tălmăcească fraza japoneză *Kunizakai no nagai tonneru o nukeru to yukiguni de atta*[12], care s-ar traduce literal prin: *Trecând printr-un lung tunel de la graniţă, era ţara zăpezilor*. Transpunerea în limba română, introducând subiectul gramatical ‚trenul', explicitează ceea ce trecea prin tunel, fapt inexistent în fraza reprodusă în limba japoneză, creând o impresie de perspectivă asupra scenei diferită faţă de original.

Primul enunţ al romanului japonez propune o schimbare rapidă de cadre, de imagini, trenul fiind doar instrumentul, de aceea nemenţionat, care înlesneşte trecerea de la un spaţiu întunecos şi strâmt la unul vast şi luminos, al ţării zăpezilor. Traducerea, focalizând pe „tren" interpretat ca subiect gramatical, modifică textul prin introducerea unei perspective obiective (cf. Ikegami 2007: 203-204): importantă este nu atât schimbarea locurilor, cât a statutului unei întregi scene. Naratorul şi eroul, în această traducere românească, par clar separaţi: naratorul este observatorul eroului aflat în trenul ce-l scoate pe acesta din urmă într-o ţară acoperită de zăpadă. În fraza japoneză, ce dă întâietate perspectivei subiective, naratorul pare să călătorească în acelaşi tren cu eroul romanului, experimentând aceleaşi evenimente sau trăiri cu el. „Inexplicitatea" tipică limbii japoneze care nu specifică un subiect, face ca această frază să se poată citi ca un fel de monolog intern al eroului aflat în tren (v. Ikegami 1989: 267). Mai mult, cititorul însuşi poate avea iluzia că se află în acelaşi compartiment, împărtăşind cu eroul cărţii această trecere iniţiatică de la întuneric la lumină, de la un spaţiu închis la unul deschis. Lipsa unui subiect clar marcat îl poate face pe cititor să se proiecteze uşor în atmosfera creată de rândurile citite, putând deveni el însuşi personajul romanului. Se ajunge, astfel, la identificarea naratorului cu personajul şi cititorul, maniera impersonală în care a debutat romanul cufundându-i pe toţi în text, iar povestea care începe nu mai poate fi atribuită acum nimănui, în mod particular.

[12] 国境の長いトンネルを抜けると、雪国であった。(Kawabata 1988: 6)

Mijloc de navigare pe oceanul limbilor, în lumea hibridă de azi, actul traducerii face loc ideii că nimeni nu este superior nimănui, că omul ar trebui să evite înstăpânirea unei limbi ca semn al unei epoci coloniale şi totalitare.

În lumea informației instantanee şi a comunicației electronice, în această „brave new world" (Snell-Hornby 1997: 35), munca de traducător a devenit o necesitate: *Transferre necesse est*. Lumea lui *între*, respectiv *între* limbi, *între* profesii şi discipline stabilite, *între* culturi, face ca traducerea să nu mai fie drumul înspre un unic țărm, dinspre o țară străină şi îndepărtată înspre o alta, ci un proces dinamic, ce implică adaptări din mers şi o constantă reorientare înspre clienți sau parteneri din culturi ce par să se apropie unele de altele, în anii ce vin, din ce în mai mult.

Cu încredere şi speranță, traducătorul rămâne deschis înspre noi încercări propuse de capodoperele geniului uman, încercând să treacă peste descumpănirea pe care ar putea-o încerca oricine înaintea unei inscripții într-o limbă necunoscută, găsită într-un pustiu fără nume...

1.5.2. Limbă şi cod cultural: traducerea între literaritate şi literalitate

> *L'expérience de la traduction va dans le même sens: elle montre que la phrase n'est pas une mosaïque, mais un organisme; traduire, c'est inventer une constellation identique où chaque mot reçoit l'appui de tous les autres et, de proche en proche, tire benefice de la familiarité avec la langue entière.*
>
> Paul Ricoeur, *La Métaphore vivante*

Model de integrare a identității şi alterității (cf. Ricoeur 2005: 46), traducerea, prin specificul ei, este tot mai mult considerată o activitate „artistică" (v. Ionescu 2003: 36), cu un rezultat de tip hermeneutic. Or, această „operație lingvistică" (Ionescu 2003: 34) de traducere aplicată asupra unei interpretări înseamnă, de fapt, în primul rând, interacțiune, raport intercultural, care, în timp ce atinge viața spirituală a popoarelor lumii, face posibilă comunicarea între oameni. Act intelectual şi artistic, numit chiar poetică (cf. Ionescu 2003: 13-14), traducerea devine un contact între culturi, ce contribuie la lărgirea universului cunoaşterii. Experiență pusă sub genericul „gramatică culturală" (cf. Ionescu 2003: 39), operația de traducere are loc între universurile mentale ale culturilor, acordând respect geniului fiecărei limbi, identității oricărei culturi. Traducerea există pentru că oamenii vorbesc limbi diferite (cf. Ricoeur 2005: 76) şi, fără a fi un simplu transfer de echivalențe dintr-o limbă-sursă într-o limbă-țintă, conținutul de sens vehiculat prin traducere creează posibilitatea de a-l călăuzi pe celălalt înspre tine însuți.

Este ştiut că fiecare limbă are propria sa modalitate de a organiza şi de a interpreta lumea (v. Ricoeur 2005: 69) şi, drept urmare, câmpurile semantice nu se suprapun de la o limbă la alta, sintaxele nu sunt echivalente între ele, iar construcțiile frastice nu vehiculează niciodată aceleaşi moşteniri culturale. Paradoxal însă, tocmai prin actul traducerii, prin intermediul tensiunii interne căreia îi dă naştere încercarea de a transpune semnificații dintr-o limbă în semnificațiile alteia, se scoate la iveală particularul istoric şi cultural al tradițiilor naționale (cf. Ricoeur 2005: 10). În aceste condiții, ceea ce literatura de specialitate numeşte „termen cultural", - „locurile comune, disperate, ale intraductibilului" (Ricoeur 2005: 37)-, devine prima mărturie ce demonstrează imposibilitatea trecerii de la o limbă-cultură la alta. Dar, pe de altă parte, tocmai această „provocare" (Ricoeur 2005: 98) venită din partea

„străinului", ce încearcă imposibilul în tentativa de a relua într-o limbă diferită specificitatea alteia, pare să-i facă pe vorbitorii nativi să devină „sensibili" la „stranietatea", la particularul propriei limbi.

Actul de a traduce, pariu dificil de asumat, nu înseamnă, în cele din urmă, o cale înspre un ideal, ci un proces prin care se încearcă, pe cât posibil, reducerea erorii, respectând fidelitatea față de textul original, dar fără a fi sacrificată dorința de a realiza o traducere „frumoasă" (v. Ionescu 2003: 66). E adevărat însă că permutările între semnificantul-sursă şi semnificantul-țintă sunt greu practicabile, datorită conotațiilor multiple ale unuia şi aceluiaşi lexem, întrucât, de fapt, medierea nu are loc între două limbi, ci între două culturi. Idealizând obiectul, pare greu de găsit calea de mijloc, deoarece traducătorul aflat în căutarea traducerii perfecte, fidele şi frumoase, se situează, deliberat sau nu, conştient sau nu, fie de partea limbii şi culturii-sursă, preferențiind cultura celuilat, într-un elan de ospitalitate şi de descentrare, fie de partea limbii şi culturii-țintă, dintr-un irezistibil instinct etnocentric (cf. Ricoeur 2005: 38).

Desigur că fidelitatea nu presupune literalitate, dar este greu de spus unde începe şi unde se termină fidelitatea şi exactitatea unei traduceri, atâta vreme cât în cultură nu există instanțe care să decidă ceea ce este adecvat şi ce nu (v. Ionescu 2003: 61). Oricum, în actul traducerii, importantă pare să fie, mai întâi de toate, adoptarea unei atitudini care nu anulează nici diferența, dar nici specificitatea, particularul şi „exoticul" textului-sursă. „Complementele cognitive" (v. Ionescu 2003: 43) sau conceptele non-lingvistice, cunoştințele de cultură şi civilizație, valorile emotive, expresive, contribuie prioritar la realizarea sensului global al textului. În încercarea de a reda o viziune asupra lumii, mai ales dacă este vorba de traduceri din limbi mult îndepărtate geografic, când se manifestă, inevitabil, un hiat între cele două culturi, conotațiile constituie o problemă majoră pentru traducător, iar fidelitatea presupune o adecvare „asimptotică" a textului-țintă la textul-sursă, prin „inventivitate" şi „creativitate" (cf. Kato 2007: 195).

În această ordine de idei, avem în vedere, în continuare, câteva exemple oferite de traducerea în limba japoneză a cărții pentru copii *Micul Prinț*, semnată de Antoine de Saint-Exupéry. În primul rând, titlul traducerii *Hoshi no Ōji Sama*, o transpunere literară în limba japoneză, diferă de original, întrucât apare specificat locul de proveniență al prințului, Micul Prinț devenind „Prințul din stele" sau „Prințul stelelor". Cititorul japonez este, prin urmare, avertizat deja din titlu că personajul principal al cărții

vine dintr-o lume diferită de cea căruia el îi aparține, fapt inexistent în original, unde ideea apare sugerată abia după câteva pagini de lectură. Atrage apoi atenția tălmăcirea în limba japoneză a propoziției din textul original: „C'était doux comme une fête." (Saint-Exupéry 1997: 81), când pilotul încearcă să exprime starea de bine încercată/trăită când gustă apa din fântâna găsită în mijlocul deşertului, împreună cu Micul Prinț, după zile lungi de căutări. Dacă traducerile în limbile engleză: „It was as sweet as a feast." (Saint-Exupéry 2000: 71) şi română: „Era ceva la fel de plăcut ca o sărbătoare." (Saint-Exupéry 2009: 78), merg pe o traducere destul de fidelă textului-sursă, cea din japoneză însă se îndepărtează destul de mult de original: „Oiwai no hi no gochisō demo taberu yōni, umakatta desu[13]." (Santegujuperi 2000: 109), devenind: ‚A fost la fel de gustos ca şi cum ai fi mâncat la un ospăț de sărbătoare.', unde lexemul „doux" a fost redat cu semnificația de ‚bun (la gust), gustos'. Deşi, în textul original, se specifică imediat că această apă era altceva decât un aliment, sub influența contextului lărgit, în care apare apoi menționată amintirea cadourilor de Crăciun, primite în copilărie de pilot, traducătorul japonez pare să fi fost influențat de propria-i imaginație legată de această sărbătoare occidentală, inexistentă în cultura japoneză. Este modalitatea în care ne explicăm cum franțuzescul „fête" a putut fi suprapus peste masa sărbătorii Crăciunului şi, de aici, probabil, înțelegerea că, în enunțul respectiv, „doux" s-ar referi la gustul apei. Interpretarea improprie a unui „termen cultural" a avut drept consecință o traducere deviată. Or, într-un asemenea caz, nu dicționarul biling este de mare ajutor, ci cel explicativ, unde se poate observa că, favorizat de diverse contextualizări, "doux" capătă în limba franceză diverse semnificații, printre care şi câteva legate de o stare de spirit încercată sau de o atmosferă creată: *qui épargne les sensations violentes, désagréables*, *qui procure une jouissance calme et delicate* (cf. Le Robert 1991: 318), conotații mult mai potrivite în contextul cărții decât una legată de simțul gustativ.

Aşadar, se traduce sensul sau se traduc cuvintele? Traducerea, aflată între legământul fidelității şi suspiciunea trădării, pune la încercare (v. Ricoeur 2005: 36), neîndoielnic, capacitatea limbii-gazdă de a întâmpina limba-oaspete. De aici, probabil, senzația traducătorului şi a cititorului legată de „rezistența" la traducere, pentru unul, şi de „intraductibilitate", pentru celălalt, altfel spus, eşuarea în „echivalența fără adecvare" (Ricoeur 2005: 70). Doar renunțarea la visul traducerii perfecte, ce-ar coincide cu recunoaşterea

[13] お祝いの日のごちそうでもたべるように、うまかったのです。(Santegujuperi 2000: 109)

făţişă a diferenţei, cu neputinţă de trecut, dintre propriu şi străin (cf. Ricoeur 2005: 91), ar face posibilă poate depăşirea acestei trepte a intraductibilităţii. Şi, o dată acceptat nivelul de intraductibilitate, constrângerea determinată de problematica „identităţii", „echivalenţei", „adecvării", „fidelităţii" ar putea face loc salvatoarei libertăţi a traducătorului şi a încercării sale temerare: „Traducerea eşuează dacă traducătorul ignoră această libertate. Se poate ajunge la improprietate, la hilar, la aberaţie" (Ionescu 2003: 9).

În teoriile traducerii s-a insistat dintotdeauna asupra tipului de text de tradus şi a „intenţionalităţii" (Ricoeur 2005: 6) pe care o exprimă acesta, ca o premiză a adecvării corecte a tehnicilor de traducere la textul în cauză. Acceptând *a priori* că procesul traducerii implică pierderi, se impune cu necesitate o strategie de limitare, pe cât posibil cu putinţă, a acestora, în măsura în care textul-ţintă încearcă să „recompună" (Ricoeur 2005: 8) funcţia predominantă a textului-sursă. Adecvarea traducerii nu se mai face, în acest caz, raportată la textul de origine, ci la scopul acestuia, finalitate în vederea căreia trebuie aleasă strategia de traducere potrivită. În felul acesta, relaţia *fidelitate/trădare* se modifică oarecum: *fidelitatea* nu mai leagă direct textul-sursă de textul-ţintă, iar *trădarea* este justificată de stategia de traducere adoptată (cf. Ricoeur 2005: 72). Gestul de a traduce devine astfel unul de trecere de la un ansamblu cultural la text, apoi la frază şi, în cele din urmă, la cuvânt. O dată făcută lectura textului-sursă în spiritul culturii căreia îi aparţine, în actul traducerii se fixează apoi, respectându-se, cei doi poli ai limbii: tehnic şi poetic (v. Mavrodin, 2006: 15). Altfel spus, se pleacă de la autonomia cuvintelor, de la o relativă stabilitate a semnificaţiei, identificată conform definiţiilor şi uzajelor, după care traducerea *ad litteram* face loc adevăratei traduceri, momentul în care nu semnificaţia cuvântului este avută în vedere, ci sensul textual. Traducerea unui text literar este o activitate artistică efectuată asupra unui material lingvistic (v. Ionescu 2003: 55), prin urmare, înainte de orice, traducătorul ar trebui să fie un hermeneut ce descifrează textul în limba de origine pentru a-l reface într-o altă limbă. E vorba, de altfel, despre un traseu, nu de un loc clar marcat, unde se pot întâmpla, inevitabil, rătăciri, înaintări, reveniri.

Tălmăcirea în limba română a lui Yasunari Kawabata (1899-1972), primul scriitor japonez laureat Nobel pentru literatură, se constituie într-un exemplu ilustrativ pentru ceea ce s-ar putea numi „prelucrare culturală" (Ricoeur 2005: 25) pe tărâmul traducerii. Deşi prezintă un stil caracterizat prin simplitate şi economie de mijloace, romanele lui Yasunari Kawabata

oferă o „lectură plurală" (Mavrodin 2006: 20), scriitura sa fiind, prin excelență, ambiguă. Dar, la traducere, păstrarea tuturor acestor caracteristici devine extrem de dificilă, iar atitudinea traducătorului nu mai poate fi decât una orientată înspre direcția în care încearcă să aducă cititorul spre textul tradus (v. Mavrodin 2006: 27), abandonând definitiv direcția inversă (a aduce textul tradus spre cititor). Printr-un proces hermeneutic în care se transformă, inevitabil, traducerea, i se propune cititorului un fel de inițiere într-o mentalitate nouă, într-un alt spațiu cultural şi lingvistic. Renunțând la un confort mental familiar, cititorul îşi poate îmbogăți, prin traducere, cunoaşterea despre lume.

Căutător al exprimării inexprimabilului, combinând simplitatea lingvistică cu ambiguitatea literară, Yasunari Kawabata a explorat un areal din proza japoneză modernă într-un mod original şi, aparent, de neegalat. Debutează în anul 1926 cu romanul *Izu no odoriko* (*Dansatoarea din Izu/The Izu Dancer*), dar celebritatea i-o va aduce *Yukiguni* (*Țara zăpezilor/Snow Country*) [1935-1948], ideea conceptului de „frumos" continuând să pară principala preocupare a scriitorului japonez şi după încheierea celui de-al doilea război mondial: *Senbazuru* (*O mie de cocori*) [1949-1952], *Yama no oto* (*Sunetul/ Vuietul muntelui*) [1949-1954], *Nemureru bijo* (*Frumoasele adormite*) [1960-1961], *Koto* (*Koto/Vechiul oraş imperial*) [1961-1962]. Sondează astfel, în cărțile sale, experiențe halucinatorii, încearcă să pătrundă în „lumea demonilor" (v. Origas 1989: 18-19), în perimetrul foarte intim al zonelor nocturne periculoase, dar, în acelaşi timp, priveşte jocurile cele mai simple ale vieții şi la lumina zilei, contemplându-le cu uimire şi încântare, ca pe un miracol. Cu o structură de romantic, Yasunari Kawabata, în dorința de a transcende realul, găseşte întotdeauna posibilitatea de a-l pune între paranteze.

Între oameni şi lucruri există, trebuie să existe o coordonare, o sincronizare a trăirilor, o modelare reciprocă, numită de estetica japoneză *mono no aware* (lit. ‚mişcarea inimii înspre lucruri'). Lumea înconjurătoare poate naşte în om o emoție, o tulburare, amintindu-i, uneori, de trecerea ireversibilă prin lume a tot, fie el lucru sau sentiment, când, pe universul întreg, pune stăpânire o anumită tristețe a lucrurilor, un sentiment de melancolie, o sugestie de solitudine resemnată, pe care arta este chemată să o dezvăluie vag şi să o dezlege parțial. În această seninătate simplă în fața lucrurilor, a vieții şi a morții stă, poate, sugestia subtilă pe care o transmite şi romanul lui Yasunari Kawabata *Sunetul muntelui/ Vuietul muntelui* omului contemporan.

Fragmentul nucleu al romanului amintit, cu titlul în original *Yama no oto* [*yama*= *munte*, *oto*= *sunet*, *no*-particula liant între cele două substantive], este, credem, acela în care, pentru întâia oară, personajul principal Ogata Shingo aude sau i se pare că aude vuietul /sunetul muntelui. În prima traducere în limba română, apărută în anul 2000, care nu specifică, este adevărat, că traducerea s-ar fi făcut din limba japoneză, lexemul „oto" [音] (*sunet*) din textul-sursă a fost redat prin „vuiet", când contextul imediat este „munte", în timp ce, în traducerea apărută zece ani mai târziu, unde apare specificat pe foaia de titlu că traducerea s-a făcut din japoneză, acelaşi „oto" a fost redat prin „sunet":

> „Nu era încă zece august, dar gâzele de toamnă începuseră să cânte. Se auzea de asemenea cum picăturile de rouă cădeau de pe o frunză pe alta. Deodată, vuietul [s.n.] muntelui ajunse până la urechile lui Shingo. Nu se simțea nicio adiere de vânt. Luna, aproape plină, era luminoasă, noaptea puțin umedă, iar conturul arborilor care desenau în aer mici munți era vaporos, însă nemişcat în văzduhul încremenit. Frunzele de ferigă din josul verandei stăteau neclintite. În unele nopți, în fundul văii Kamakura se distingea murmurul valurilor; Shingo se întrebă dacă nu aude cumva marea, dar nu, era vuietul [s.n.] muntelui. Un vuiet ca al vântului îndepărtat, însă un zgomot de o forță adâncă, un muget pornit din măruntaiele pământului. Cum lui Shingo i se păru că zgomotul nu răsună decât în tâmplele lui şi că s-ar putea să fie un vâjâit al urechilor, îşi scutură de câteva ori capul. Zgomotul încetă deodată. În aceeaşi clipă, Shingo fu cuprins de o mare spaimă. Tremura ca şi cum i s-ar fi vestit ceasul morții. Acest şuierat de vânt, sau acest murmur al mării, sau acest vâjâit din ureche, Shingo era convins că-l auzise de-a binelea. Dar dacă nu răsunase nimic? Totuşi acest vuiet [s.n.] al muntelui se auzise cu adevărat, [...]" (Kawabata 2000: 8) [14]

> „August nu începuse decât de zece zile, dar insectele anunțau deja toamna. Lui Shingo i se păru că aude picăturile de rouă scurgându-se de pe o frunză pe alta. Şi-atunci auzi sunetul [s.n.] muntelui. Nu sufla nici o boare de vânt. Luna era aproape plină, dar în aerul îmbibat de umezeală contururile copacilor de pe munte erau neclare. De mişcat însă, nu se mişcau. Nici frunzele de sub veranda în care se afla Shingo nu se mişcau. În valea în care se-ntinde oraşul Kamakura, vuietul valurilor se auzea din când în când

[14] 八月の十日前だが、虫が鳴いている。木の葉から木の葉へ夜露の落ちるらしい音[s.n.]も聞こえる。そうして、ふと信吾に山の音[s.n.]が聞こえた。風はない。月は満月に近く明るいが、しめっぽい夜気で小山の上を描く木々の輪郭はぼやけている。しかし風に動いてはいない。信吾のいる廊下の下のしだの葉も動いていない。鎌倉のいわゆる谷の奥で、波が聞こえる夜もあるから、信吾は海の音[s.n.]かと疑ったが、やはり山の音[s.n.]だった。遠い風の音[s.n.]に似ているが、地鳴りとでもいう深い底力があった。自分の頭のなかに聞こえるようでもあるので、信吾は耳鳴りかと思って、頭を振ってみた。音[s.n.]はやんだ。音[s.n.]がやんだ後で、信吾ははじめて恐怖におそわれた。死期を告知されたのではないかと寒気がした。風の音[s.n.]か、海の音[s.n.]か、耳鳴りかと、信吾は冷静に考えたつもりだったが、そんな音[s.n.]などしなかったのではないかと思われた。しかし確かに山の音[s.n.]は聞こえていた。 (Kawabata 2006: 7-8)

> noaptea şi bătrânul se întrebă pe bună dreptate dacă nu cumva auzise marea. Dar nu. Fusese, fără putinţă de îndoială, sunetul [s.n.] muntelui. Aducea cu vuietul vântului în depărtare, dar venea de undeva din adâncuri, un uruit surd al pământului. Cum însă putea foarte bine să fie numai o impresie, ceva ce nu auzea decât el, Shingo clătină din cap spunându-şi că-şi închipuise că auzise ceva. Sunetul încetă. Şi numai după ce se opri complet, Shingo fu cuprins de teamă. Un fior rece îl trecu pe şira spinării de parcă tocmai i se anunţase momentul morţii. Îşi impuse pentru un moment să analizeze totul cu calm şi să stabilească dacă nu cumva auzise vuietul vântului, sau pe cel al mării, sau dacă nu i se păruse că auzise ceva. Nu încăpea însă nici o îndoială: auzise sunetul [s.n.] muntelui." (Kawabata 2010: 9-10)

Fără îndoială, singura modalitate de a critica o traducere este aceea de a propune o alta. Iar ceea ce naşte dorinţa de a traduce, acceptând paradoxul numit şi „echivalenţa fără adecvare" (Ricoeur 2005: 71), respectiv renunţarea la idealul traducerii perfecte, stă, negreşit, şi la baza dorinţei de a re-traduce, dorinţă întreţinută însă, de data aceasta, şi de sentimentul de insatisfacţie faţă de traducerea/traducerile existente.

Deşi cele două tălmăciri prezintă opţiuni diferite pentru transpunerea în limba română a japonezului „oto", din punctul de vedere al aspectului temporal, amândouă trădează, în mod identic, originalul. În limba japoneză, timpul trecut alternează cu prezentul, aspect absent în variantele româneşti. Non-trecutul, prezent, dar şi viitor în limba japoneză, este folosit în fragmentul original pentru prezentarea scenei, a cadrului natural, atemporal, etern (*naite iru*; *kikoeru*; *akarui*, *boyakete iru*; *inai*; *aru*; *nite iru*), în care Shingo se gândeşte, poate, pentru prima oară, la moarte, în timp ce toate tresăririle, spaimele, gândurile lui, ca fiinţă istorică, legate de presentimentul morţii, sunt exprimate numai la un timp trecut: *utagatta*; *datta*; *atta*; *futte mita*; *yanda*; *osowareta*; *shita*; *omowaretta*; *kikoete ita*. Strategia discursivă a schimbării registrului temporal, a trecerii de la prezent la trecut, constantă în textul original şi posibilă datorită caracteristicilor discursului narativ japonez, cu nenumărate implicaţii în lectura semantică a textului, a putut fi respectată doar parţial la tălmăcirea lui în limba română, unde s-au folosit doar diferite variante de trecut. Deşi timpul verbal al imperfectului, întrebuinţat în cele două traduceri drept corespondent al prezentului din limba japoneză, are valoarea stilistică, într-un text narativ în limba română, de ‚prezent continuu', el rămâne, undeva, totuşi, marcat temporal ‚trecut', implicaţie pe care nu o are deloc forma verbală folosită în original.

În scriitura lui Kawabata, cuvântul nu vizează adevărul, realul, ci altceva, orientat înspre posibil, ipotetic, utopic. Credem, prin urmare, că lexemul „oto", cu unsprezece ocurenţe în fragmentul supus analizei, capătă,

în original, cu fiecare întrebuinţare, o altă conotaţie. Kawabata foloseşte acelaşi cuvânt, deşi contextele se schimbă, devenind fie roua ce cade de pe frunze, fie muntele, fie vântul, fie marea, pentru a intra în rezonanţă cu sinele, cu natura înconjurătoare, cu universul întreg. Tehnica adoptată este, neîndoielnic, ilustrarea stilului avangardist numit „neo-senzualist" (Rimer 1991: 155) de Kawabata şi colegii săi din gruparea literară „Shinkankakuha" („Şcoala noului senzualism") (v. Simu 1994: 118). Or, şi păstrarea acestei caracteristici stilistice, ce înseamnă, printre altele, consecvenţă lexicală, n-a mai putut fi posibilă la transpunerea în limba română, unde „oto" apare redat prin „vuiet", „sunet", „murmur", „zgomot", „şuierat". Sunt „pierderi" datorate probabil restricţiilor de uzaj impuse de tradiţia istorică a unei limbi.

Dar Yasunari Kawabata a fost preocupat nu numai de tehnicile avangardiste promovate de căutările literaturii timpului său, ci şi de conştiinţa estetică moştenită din tradiţia literară (cf. Keene 1991: 132). În opera scriitorului japonez, de o modestie şi o silenţiozitate profund orientale, precumpăneşte un lirism misterios, ce-şi are rădăcinile în *haiku*, poemul japonez din şaptesprezece silabe, şcoala *haiku*-ului fiind aceea care-a format ochiul prozatorului şi l-a învăţat pe maestru înalta ştiinţă a concentrării imaginii în detaliu, în fragment.

Considerăm, prin urmare, că lexemul „oto" luat în discuţie în fragmentul de mai sus, apărut deja în titlul romanului lui Yasunari Kawabata (*Yama no oto* [s.n.]), trimite la un alt „oto", şi anume acela din finalul celebrului *haiku* al lui Matsuo Basho (1643-1694): *Furu ike ya/kawazu tobikomu/mizu no oto* [s.n.] (*Vechiul eleşteu/o broască sare/sunetul apei*). Tălmăcirile apărute în limba română sunt următoarele: *Liniştea lacului.../Ţuşt, plici!.../Sunetul* [s.n.] *apei.* (Constantinescu 1974: 19); *Vechiul eleşteu/o broască sare în el/zgomotul* [s.n.] *apei.* (Simu 1994: 156): *Lac străvechi/Broasca sărind şi plescăitul* [s.n.] *apei.* (Olteanu 1995: 133) şi *Iazul străvechi/O broască se aruncă/Clipocitul* [s.n.] *apei.* (Hondru 1999: 159), fiecare din ele redând diferit, după cum se poate lesne observa, cuvântul japonez „oto".

Memoria fără identitate cu care pare să rezoneze „sunetul" apei din *haiku*-ul lui Matsuo Basho poate fi regăsită şi în titlul cărţii lui Yasunari Kawabata, doar că, de data aceasta, a devenit „sunetul" muntelui. Fără a fi doar o simplă repetiţie, întrebuinţarea lexemului „oto" pentru titlul unui roman din secolul al XX-lea, regăsibil apoi în nenumărate ocurenţe şi pe parcursul cuprinsului său, e parcă un ecou venit din ceea ce spiritualitatea extrem-orientală numeşte „subconştientul cosmic" (Suzuki 1988: 226). Nu

întâmplător, credem, în discursul (în spirit Zen) de la ceremonia decernării premiului Nobel, Kawabata a ținut să amintească despre „iluminarea din sunetul [s.n.] bambusului" (Kawabata 1969: 54), de care pomenise cândva unul dintre fondatorii budismului Zen, Dogen (1200-1253). A vedea în ființarea omului realitatea însăşi şi a acorda o nemărginită atenție experienței interioare a „înțelegerii intuitive" (cf. Suzuki 1988: 218) sunt căi ale cunoaşterii propuse de filosofia Zen:

> „The idea that the ultimate truth of life and of things generally is to be intuitively and not conceptually grasped, and that this intuitive apprehension is the foundation not only of philosophy but of all other cultural activities, is what the Zen form of Buddhism has contributed to the cultivation of artistic appreciation among the Japanese people." (Suzuki 1988: 219)

Scriitor orientat direct şi indirect înspre teme religioase şi spirituale (v. Mizenko 1999: 308), Yasunari Kawabata pare să se fi apropiat de budism pentru valorile sale aluzive şi metaforice, părând mai puțin interesat de considerațiile teoretice doctrinare. Ogata Shingo, personajul principal din romanul amintit, trăieşte, favorizată de un „sunet" enigmatic, o experiență spirituală, prin care intră în contact nemediat cu natura, întâmplare a spiritului despre care are o înțelegere vagă sau incompletă, dar pe care preferă să o lase mai degrabă neanalizată. Este o călătorie simbolică înspre sine (cf. Mizenko 1999: 311), „sunetul/vuietul" muntelui devenind pentru el chemarea, „semnul" ce marchează retragerea sa într-un continuum spațio-temporal, lipsit de orice granițe şi distincții duale: moartea devine *satori*, iluminare.

Au reuşit oare traducerile româneşti, prin opțiunea de re-lectură propusă, să redea litera şi spiritul romanului japonez? Schimb cultural, traducerea este „medierea" (cf. Ricoeur 2005: 130) dintre pluralitatea culturilor şi unitatea umanității. Servind umanitatea, actul traducerii nu-i modifică însă diversitatea. Iar traducătorul, interpret, co-autor şi re-scriitor (v. Ionescu 2003: 47), deşi conştient că idealul traducerii perfecte nu va putea fi niciodată atins, dar străduindu-se să elimine într-o măsură cât mai mare procentul de eroare, în reconcilierea cu o pierdere, cunoaşte şi el, în cele din urmă, bucuria/plăcerea misiunii de a traduce.

1.6. Dincolo de granițe lingvistice: *poezia vizuală* la confluența dintre Orient şi Occident

Kaki hikushi bangasa tōru haru no ame
(the low fence/a plain umbrella passes/spring rain)

Masaoka Shiki, *Haiku*

Secolele al XIX-lea şi al XX-lea, cu spectaculoasele lor transformări tehnologice, provocatoare de schimbări diverse nu numai în domeniul transporturilor şi al comunicațiilor, ci şi în cel al ştiințelor umaniste, al filosofiei sau pshihologiei, influențează, inevitabil, structura şi comportamentul societății. Cultura, la rândul ei, devine martora acestui fenomen. În artele vizuale, impresioniştii acordă tot mai multă atenție clipei trecătoare, efemere, iar, mai târziu, cubismul lui Picasso şi Braque încearcă să creeze o lume din patru dimensiuni, dependentă de libera integrare a diferitelor sisteme de observație simultane, care necesită mişcarea neîntreruptă a conştiinței sau a minții (cf. Arima 1996: 149). Negând reproducerea exactă a oricărui obiect din lumea obiectivă, universul înconjurător devine pentru cubişti o reprezentare subiectivă, prin care subiecții observatori încearcă o „sinteză integratoare" a unei diversități de puncte de vedere. Pentru a accelera această mişcare a minții, Picasso, spre exemplu, introduce nu numai diverse tehnici ca separația, inversiunea, transpoziția, tăietura, absența acelui ceva care-a obişnuit ochiul să fie la locul său, dar şi inserția de felurite materiale, la care adaugă apoi alte variate metode care să permită crearea „adevăratei realități reale" (Picasso, apud Arima 1996: 149). Confortul a fost înlocuit de disconfort, iar aventura a luat locul obişnuinței.

În căutarea inițiată de artele vizuale a unei formule plastice inedite care să poată comunica emoție prin încercarea de vitalizare a mişcării minții în această nouă lume tot mai tehnologizată se poate regăsi, de altfel, şi formula unei noi poezii care, asemănător cubismului, acordă cititorului, devenit concomitent şi privitor, libertatea unui proces de interpretare. Inspirată din codurile diverselor sisteme de semne şi considerând forma caracterului scris şi spațiul grafic ca extrem de importante în procesul creativ, noua poezie experimentală explorează potențialul lor semnificațional prin spargerea modelelor uneori clişeizate ale diferitelor culturi, încercând să construiască „un limbaj utopic" ce-şi doreşte să transgreseze granițe de orice fel.

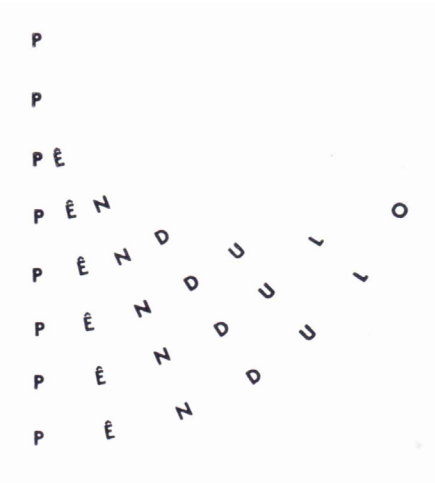
Venind în continuarea lui Heinrich Wölfflin care anticipa încă din 1908 o schimbare de atitudine față de vizual, intuind spectaculoasa primire făcută de public cinematografiei, televiziunii şi calculatorului, când bucuria de a privi are tot mai mult tendința de a o înlocui pe aceea de a citi, în 1954, Eugene Gomringer publică manifestul *Vom Vers zur Konstellationem* (*De la vers la constelație*), fără să întrebuințeze însă la acea dată denumirea de „concrete poetry", ci doar mai târziu, în 1956, în urma întâlnirii cu grupul brazilian Noigrandes, care promova aceeaşi doctrină poetică (v. Solt 1971: 67). Dar, în anii 1950 şi 1960, termenul „concrete poetry" l-a avut drept sinonim pe acela de „visual poetry (poezia vizuală)" şi, deoarece ni se pare mult mai sugestivă pentru reliefarea componentei vizuale a acestui tip de poezie, am optat pentru folosirea celei de-a doua denumiri în textul ce urmează.

„Constelație", termen preluat de la Mallarmé, devine conceptul cheie pentru noua formulă poetică ce doreşte să provoace schimbare în istoria poeziei: litera intră într-o combinatorică de constelații cu o altă literă, făcând posibilă o infinitate de interacțiuni între literă, cuvânt şi foaia de hârtie. Sintaxa suspendată este înlocuită de jocul liber al materialului lingvistic, joc care merge de cele mai multe ori împotriva literarității limbajului, provocând cititorul-privitor la un tip de receptare mult diferită față de cea cu care era obişnuit. Ignorându-se o întreagă tradiție culturală occidentală, se propune o poezie în care cuvintele pot fi reproduse doar parțial, în care nu mai este obligatorie lectura obişnuită, pe orizontală, de la stânga la dreapta a cuvântului/enunțului scris şi în care este refuzată categoric topica normală a frazei. Noua poezie cere prin programul său estetic nu numai abolirea versului, organizarea poemului în funcții de criterii grafice, pentru a scoate în evidență aspectul material al cuvântului, plasticitatea şi sonoritatea sa, ci şi eliminarea oricărui conector intra şi inter-propozițional, pentru a permite relaționarea directă a cuvintelor între ele, dând posibilitate lingvisticului să se întrepătrundă cu non-lingvisticul (v. Solt 1971: 67). Or, noua formulă poetică constituie, fără îndoială, o stimulare fără precedent pentru cititorul-privitor, solicitat să participe la jocul propus de forma grafică a cuvintelor, provocat să descopere „constelații" de asociații şi să creeze sens. Eclectică nu numai în manifestările, dar şi în rădăcinile sale, se consideră că poezia vizuală îşi află originile în Mallarmé, Joyce, Dada, Apollinaire, Maiakovscky, în ideogramele chinezeşti şi în pictura cubistă.

Vremurile cer acum o artă de tip hibrid în care mentalul să fie conectat la vizual, formula poetică „verbivocovizuală" ce promovează abolirea purităţii genurilor oferind un model teoretic care redefineşte deja stabilitele moduri de producere şi receptare ale textului poetic. Propunând un model experienţial-expresiv ce lărgeşte informaţiile despre materialitatea limbajului, globalizând posibilităţile lui de expresie şi comunicare (cf. Solt 1971: 66), poezia vizuală încearcă să elibereze cuvintele de codul lor social şi caută o expresie iconică prin diferite metode reprezentaţionale grafice. Astfel, printr-un aranjament special al literelor, spre exemplu, realizat cu ajutorul unor procedee ca separaţia, inversiunea, transpoziţia sau omisiunea unor litere de la locul obişnuit (v. Arima 1996: 151), cititorul-privitor poate fi provocat la o participare fecundă în procesul creării sensului poetic.

În linii generale, materialul folosit de poezia vizuală rămâne limba, mai exact cuvântul redus la literă (ce se adresează în primul rând simţului văzului) sau silabă (stimulatoare a simţului auditiv), unele poeme folosind cuvintele în întregime, iar altele preferând doar fragmente din ele, în funcţie de sensul ce se vrea creat. Poezia vizuală, valorificând faptul că scrierea devine conştientă de spaţiul grafic ca de un agent structurator al poemului prin renunţarea la forma versului tradiţional, îşi consolidează o artă poetică în care cuvintele sau literele pot fi juxtapuse nu numai cu alte cuvinte sau caractere grafice, ci şi cu spaţiul paginii, considerat ca un întreg. Sensul unui poem conceput în acest fel se creează doar în urma unei lecturi-priviri integrale şi asimilate şi este propus mai degrabă spre percepere decât spre lectură: un poem vizual este receptat ca o pictură, iar unul sonor este ascultat ca o muzică, în oricare din ele cititorul participând activ la construcţia sensului poetic.

Inevitabila întâlnire dintre poezie şi artele vizuale o ilustrează semnificativ şi poezia vizuală portugheză *Pêndulo*, din 1962, al cărei autor E. M. De Melo e Castro (1932-) încearcă să reconfigureze realitatea materială şi conceptuală a poeziei, confruntând verbalul cu non-verbalul, imaginea simbolică cu cea iconică, timpul cu spaţiul, scrierea alfabetică cu cea a caracterelor ideografice şi, nu în ultimul rând, ideile şi sentimentele omeneşti cu materia primă a limbajului:



Pêndulo – E. M. De Melo e Castro – 1962 (în „Ideogramas")

Ignorând faptul că aparţinem prin naştere unui spaţiu lingvistic inclus în familia limbilor romanice ce ne ajută, fără un studiu prealabil al limbii portugheze, să înţelegem cuvântul „pêndulo", — atât de asemănător grafic cu românescul „pendul" —, avem siguranţa că doar simpla dispunere a literelor componente sub forma unui pendul îl orientează pe orice cititor din lume să ghicească foarte uşor semnificaţia lexemului. Aranjamentul născut prin dispoziţia semnelor grafice ce alcătuiesc cuvântul „pêndulo" îl face pe cititorul-privitor să poată recunoaşte imediat, înainte chiar de imaginea obiectului însuşi, mişcarea pendulului. Definit de dicţionar ca un corp solid ce poate oscila în jurul unui punct fix sau al unei axe fixe când este scos din poziţia de echilibru stabil, pendulul din poemul vizual al lui E. M. De Melo e Castro încearcă parcă să-şi ilustreze propria definiţie prin verticala creată de litera „P" intrată în combinatorică cu celelalte litere dispuse în aşa fel încât să redea oscilaţia pendulului. Mai mult însă decât reificarea limbajului sau, altfel spus, transformarea cuvântului în obiect, poemul vizual portughez surprinde prin aceea că, spre deosebire de realitate, unde pendulul oscilează de o parte şi de alta a poziţiei de echilibru, dispoziţia grafică a literelor reuşeşte să îngheţe mişcarea, oferind ochiului privitor o oscilaţie doar de o singură parte a axului fix sugerat de litera „P". Staticul a activat dinamicul, iar dinamicul a dezvăluit staticul. Nemişcarea a cuprins mişcarea şi invers. Linia în mişcare creată prin aranjarea specială a semnelor grafice componente ale lexemului „pêndulo" încearcă parcă să ajungă la „spiritul lucrurilor", prin linia în mişcare oferită ochiului cititor poemul transformându-se într-o meditaţie

asupra lucrurilor şi a vieţii, reflecţie ce poartă în ea secreta aspiraţie omenească de a transcende fenomenalul lucrurilor şi a contempla la scară infinitezimală colosalul, infinitul. Linia în mişcare ce trasează contururi sugerând un surprinzător univers semnificaţional recuperează, cu ajutorul cititorului, o lume a emoţiei concentrate, a tresăririi creatoare provocate, de altfel, de un fapt banal. Or, mişcarea este, în cele din urmă, garanţia schimbării, pe care o conţine latent şi imperceptibil universul înconjurător. Poemul vizual naşte astfel în cititorul-privitor o emoţie, o tulburare, trezindu-i conştiinţa trecerii prin lume a tot, fie lucru sau sentiment. Coordonarea, sincronizarea trăirilor între oameni şi lucruri, modelarea reciprocă pe care estetica japoneză o numeşte „mono no aware" (lit. ‚mişcarea inimii înspre lucruri'), această tristeţe a lucrurilor ce poate pune stăpânire şi pe individul uman, însoţită de un sentiment de melancolie sau de solitudine resemnată, poate fi dezvăluită vag şi dezlegată parţial prin intermediul liniei în mişcare căreia i-a dat naştere poemul vizual portughez.

Dar pendulul sugerat de combinatorica literelor poate fi şi partea componentă dintr-un ceas de perete, căruia îi reglează ritmul mişcării, noua relaţie instaurată între materialul lingvistic şi coala de hârtie determinând, implicit, o nouă proiecţie asupra dimensiunii temporale. După ce poemul vizualizează mişcarea pendulului, el conferă sonoritate ticăitului pendulei şi, prin extrapolare, timpului care trece. Tăcerea timpului a căpătat glas, pendulul se mişcă şi vorbeşte despre petrecerea omului prin lume. Printr-un procedeu metonimic în care pendulul a fost selectat ca parte reprezentativă a unui ceas de perete şi prin procedeul repetiţiei, activat la nivel grafic, fonic şi semantic, un inventar de litere/foneme extrem de restrâns, redus în final la o singură ocurenţă lexicală, s-a transformat în poezie.

Funcţia de „motivare absolută" (cf. Miclău 1977: 178) pe care a recăpătat-o cuvântul prin poezia vizuală aminteşte însă de o calitate pe care scrierea occidentală a pierdut-o de-a lungul istoriei sale. Scrisul, una dintre cele mai importante forme de comunicare umană, printr-un set de mărci vizibile, relaţionate prin convenţie cu anumite planuri ale limbajului, cuprinde în istoria sa două mari direcţii: scrierea sumeriană şi cea chineză (v. *The New Encyclopaedia Britannica* 1993: 1025). Prima dintre ele, cunoscută şi sub numele de cuneiformă, scriere simbolică, folosită în mileniul 8 î. Hr., a trecut, în timp, de la o formă picturală, la una tot mai convenţionalizată, punctul culminant în transformarea ei constituindu-l invenţia alfabetului grecesc (împrumutat apoi şi de alte culturi), considerat marea împlinire a culturii vestice logice şi ştiinţifice.

Spre deosebire însă de scrierea cuneiformă, scrierea chineză a folosit, şi o face şi azi, semne picturale pentru reprezentarea obiectelor, create, spune legenda, de o persoană misterioasă cu patru ochi şi inspirate, continuă aceeaşi legendă, de urmele lăsate de păsări pe nisip (v. Kuiseko 2002: 8). Unitatea dintre pictură (imagine) şi scriere este „un dat primar" al civilizațiilor în zorii existenței lor, afirmă filosofii, dat pe care Orientul l-a dezvoltat, l-a rafinat şi l-a conservat (v. Cornea 1988: 111), caracterele chinezeşti (ce pot fi divizate, la rândul lor, în pictograme şi ideograme, pictogramele fiind mai apropiate de referentul real decât ideogramele) constituind şi azi nu numai un suport, ci şi un prilej de meditație spirituală. Scrierea chineză a fost împrumutată apoi şi de cultura japoneză, pictogramele şi ideogramele fiind, în fapt, pentru civilizațiile amintite, un tip de „gândire grafică" (Barthes 1970: 117). Nu pare deloc întâmplător atunci că titlul ciclului din care face parte poemul vizual portughez *Pêndulo* luat în discuție este „Ideogramas", poemele vizuale propuse de E. M. De Melo e Castro aliniindu-se astfel artei poetice a acestei „noi poezii" aşa cum fusese ea formulată deja cu un deceniu în urmă de fondatorii săi. Eugene Gomringer, atent la semnalarea făcută de către ştiința lingvisticii, de filosofia analitică, de teoria informațională şi semiotică asupra procesului de dezintegrare şi chiar dispariție a cuvântului ca parte a procesului fundamental de creație, încearcă să clarifice „structura autonomă" a limbajului (cf. Mukai 1991: 64). Forma caracterului scris şi spațiul grafic i se par lui Gomringer extrem de importante în procesul creativ şi, în sprijinul propriei teorii, îl va invoca pe Ernst Francisco Fenollosa (1853-1908), cu al său *The Chinese Character as a Medium for Poetry*, publicat de Ezra Pound în 1936, unde Fenollosa consideră caracterele chinezeşti ca aflându-se în posesia energiei limbajului originar (cf. Fenollosa, apud Pound 1936: 8-9), în timp ce Ezra Pound vede în forța acestor pictograme şi ideograme de a invoca imagini concrete izvorul de inspirație sau, reformulat, o posibilă sursă de energie pentru un nou tip de poezie.

Dar Extremul-Orient, în particular Japonia, atrăsese deja de aproape un veac atenția Occidentului. Standul japonez al Expoziției Mondiale de la Paris, din 1867, a stârnit, consemnează documentele vremii, foarte mult entuziasm în epocă, aducând în fața publicului european cultura Extremului Orient, rămasă aproape necunoscută până la acea dată, evenimentul transformându-se, de altfel, şi în generatorul unui fenomen ce avea să poarte numele de „japonaiserie". *Ukiyoe* (*pictura lumii plutitoare*) intra nu numai în atenția

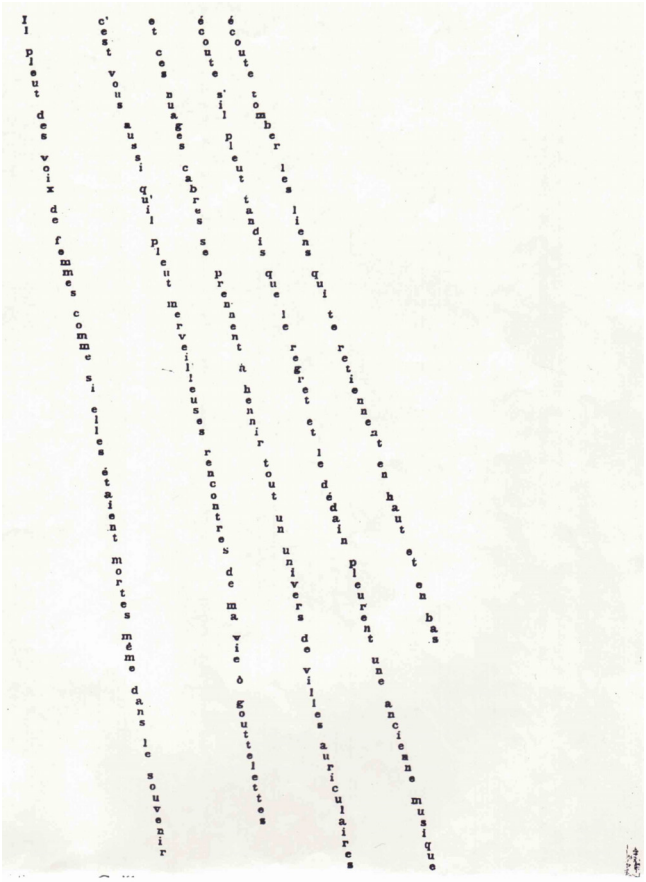
publicului larg, ci şi a profesioniştilor, influenţând dezvoltarea ulterioară a artelor vizuale occidentale. Admiraţia pentru stampa japoneză *ukiyoe* devine atât de puternică încât ea duce până la dorinţa reproducerii prin copiere a acestor lucrări, Vincent van Gogh fiind unul dintre pictorii ce exersează în acest sens. Sursele de inspiraţie pentru Van Gogh, semnate, printre alţii, de Hiroshige (*100 de vederi ale lui Edo*) şi Hokusai (*36 de vederi ale Muntelui Fuji*), i-au stârnit pictorului olandez un adevărat entuziasm:

> „I envy the Japanese artists for the incredible neat clarity which all their works have. [...] It is simple as breathing, they draw a figure with a couple of strokes with such an unfailing easiness..." (Van Gogh, apud Walther 1990: 25)

Propriile-i lucrări, cum ar fi *Japonaiserie: Prunier en fleurs* (1887), *Le Père Tanguy* (1877) sau *Portrait de l'artiste par lui-même, à l'estampe japonaise* (1887), nu-l prezintă însă pe Van Gogh ca pe un simplu copiator, ci ca pe un interpret al stampelor japoneze, atingerea uşoară a culorii, aşa cum apare ea în lucrările lui Hiroshige, devenind la Van Gogh pastă de culoare sprijinind expansiunea eului. Pictorul olandez, atras apoi de scrierea japoneză, modifică formatul original al stampelor, mărind copia-reproducere prin caligrafierea unui contur de caractere ideografice. Vincent van Gogh, occidentalizând materialul sursă extrem-oriental, construia, în fapt, o punte pentru întâlnirea a două culturi considerate până atunci extrem de diferite.

Într-un asemenea context cultural-artistic, apariţia volumului intitulat *Calligrammes*, al lui Guillaume Apollinaire, cu propunerea unei noi formule poetice ce experimentează, printre altele, şi o scriere pe verticală, asemănătoare celei japoneze, nu mai este deloc surprinzătoare. Scrise între anii 1913-1916 şi publicate în 1918, cu puţin timp înaintea morţii, *Poemele de pace şi război (Poèmes de la paix et de la guerre)* ale lui Guillaume Apollinaire au fost considerate încă de la apariţie drept una dintre cele mai marcante lucrări apărute în perioada războiului (v. Apollinaire 1971: 564). Poemele, mărturiseşte autorul, sunt „ideograme" pe care le „iubeşte" ca pe o „noutate a spiritului său", respingând prin aceasta învinuirea de „distrugător" ce-i fusese adusă. Încercarea de noutate propusă de poetul francez nu se întemeia nici pe distrugerea versului clasic, nici a vechilor şcoli de arte plastice, ci pe „clădirea" noului prin „readucere" la viaţă a vechiului (cf. Apollinaire 1971: 565). Propria-i caracterizare făcută *caligramelor* în termenii de „idealizare a poeziei verslibriste (une idéalisation de la poésie vers-libriste)" (Apollinaire 1965: 1078) în zorii unei revoluţii tehnologice ce aducea în prim-plan aparate de reproducere ca cinematograful şi patefonul arată că poetul s-a dorit întotdeauna un „creator" ce încerca să ţină pasul cu timpul său.

Una din „ideogramele" ciclului *Calligrammes*, poemul *Il pleut*, refuzându-se unei întregi tradiții, sparge canoanele culturii în care a fost creată şi versurile ei, neaşteptat, curg pe verticală, în diagonale asimetrice de sus în jos:


Il pleut des voix de femmes comme si elles étaient mortes même dans le souvenir
c'est vous aussi qu'il pleut merveilleuses rencontres de ma vie ô gouttelettes
et ces nuages cabrés se prennent à hennir tout un univers de villes auriculaires
écoute s'il pleut tandis que le regret et le dédain pleurent une ancienne musique
écoute tomber les liens qui te retiennent en haut et en bas

Guillaume Apollinaire, *Il pleut*. 1916. *Calligrammes*.
Paris, Éditions Gallimard. 1966.

Alfabetul occidental, orizontal, de la stânga la dreapta, presupune o scriere geometrică, jumătatea stângă comunicând cu dreapta, astfel încât o literă formează o omogenitate lineară care configurează o *forma mentis* ce reduce litera la o orizontală fără sfârşit. Se recunoaşte însă în spatele acestui tip de scriere gândirea geometrică apuseană ce a impus în universul artelor vizuale perspectiva ce dă naştere simetriei (cf. Mukai 1991: 68). Apollinaire ignoră deliberat familiarul şi regularitatea scrisului occidental o sacrifică în încercarea de apropiere firească față de natură. Lungimea diferită a cuvintelor devine mult marcată prin scrierea pe verticală, eliberând ritmuri şi tempo-uri

speciale, iar lectura, posibilă atât de la stânga la dreapta, cât şi invers, creează vibrații şi disonanțe care nasc imaginea unei scene înecate de ploaie. Instantaneu cu vizualizarea ploii se face auzit şi zgomotul ei, iar cuvântul-imagine dă naştere, prin sugestia de mişcare creată, sunetului, poezia vestică devenind, prin aceste inovații grafice, sursa unei noi tonalități (cf. Mukai 1991: 70).

Dar ploaia nu este în *caligrama* lui Apollinaire doar elementul natural ce reintegrează umanul în univers, ci ar putea fi, în acelaşi timp, şi metafora lacrimilor pentru nenumăratele victime ale războiului care a trădat nimicitor umanismul ființei umane, ducând la criza conştiinței moderne. Vocea ce capătă glas prin simpla renunțare la o scriere familiară şi ineditul unei formule poetice ar putea fi interpretată ca posibil avertisment asupra amenințării care pare să planeze asupra ființei umane. Granițele dintre țări şi dintre culturi nu pot fi binevenite atât timp cât ele, supralicitate, pot altera „omenescul" din om şi pot genera conflicte crude.

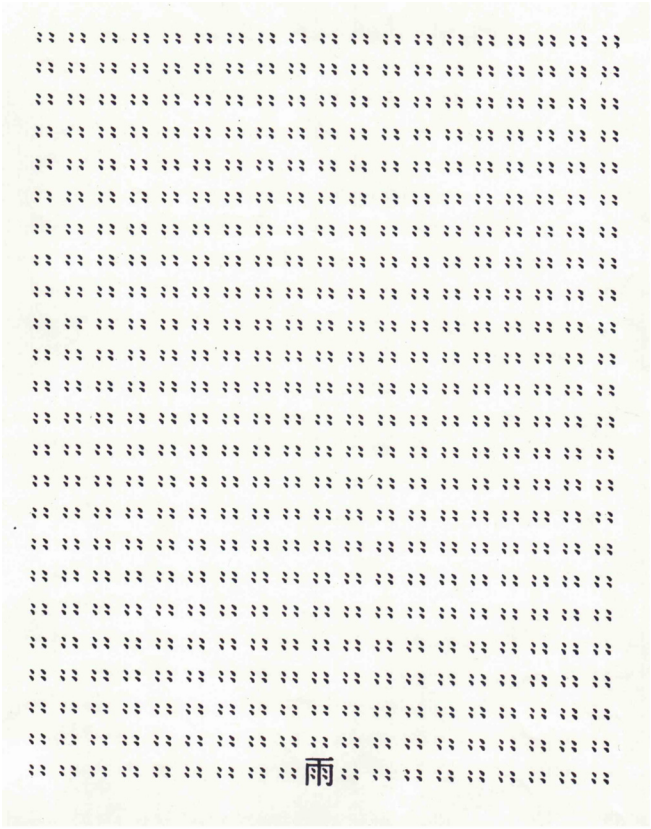
Spre deosebire însă de alfabet, care a dezvoltat o formă lineară de reprezentare, sistemul ideogramelor chinezeşti, numite *kanji* în limba japoneză, reprezintă o situație de echilibru unic în istorie, în care caracterele nu funcționează numai ca simple semne ce ajută la reproducerea grafică a unor cuvinte, ci, prin puterea lor de reprezentare picturală, păstrează potențialul de a crea imagini care sunt, din punct de vedere vizual, încărcate de sens.

Un *kanji*, interpretat drept „o pictură în mişcare" (Fenollosa, apud Pound 1936: 8), ce combină, în acelaşi timp, „vivacitatea picturii" şi „mobilitatea sunetelor", poate deveni un „medium" particular pentru poezie. Încercarea lui Fenollosa de a prezenta metafizicii şi teoriilor poetice occidentale tributare *logosului* pictograma şi ideograma orientală, semn pictural văzut de Fenollosa ca un desen asemănător unui film, a fost considerat, de altfel, de Jacques Derrida momentul ce-a provocat marea „aventură" a secolului al XX-lea cu numele „deconstructivism":

> „That is the significance of Fenollosa's work. As is well known, he influenced the poetry of Ezra Pound. This absolute-graphic poetry, together with Mallarmé's poetry, was the first break with the most fundamental of western traditions. And the attractive force with Chinese ideograms acquired from Pound's writing gained intellectual-historical significance." (apud Mukai 1991: 72)

Două culturi, considerate timp de secole străine una față de cealaltă, începeau să se caute reciproc. Se spune despre Seiichi Niikuni (1925-1977), fondatorul revistei japoneze ASA (*Association of the Study of Art*), cu subtitlul semnificativ *Kūkanshugi* (*Spațialism*) că ar fi dat o nouă viață şi frumusețe

vechilor caractere caligrafice, găsindu-le potrivite pentru tipul poeziei vizuale (v. Garnier, Niikuni 1966: *Préface*). Astfel, poemul lui Seiichi Niikuni *Ame* (*Ploaia*), apărut în 1966, este o compoziţie vizuală ce redă o admirabilă descompunere şi recompunere a elementelor care alcătuiesc pictograma chinezească cu semnificaţia *ploaie*:



Seiichi Niikuni, 雨 (*Ame*) [*The Rain*].1966.
Japanische koncrete und visuelle Poesie. Kunstverein Gelsenkirchen. 1978.

Singurul caracter folosit în acest poem nu este altceva decât o prezentare hieroglifică a picăturilor de apă ce cad din cer, trăsăturile componente ale caracterului prin întrebuinţarea lor particulară reamintind, printre altele, şi de felul în care, - fapt aproape uitat azi -, trebuie să fi fost creată această pictogramă. Cele 23 de rânduri orizontale care repetă imaginea picăturilor de ploaie sub forma a două puncte scrise cu pensula, element component, de altfel, al *kanji*-ului cu semnificaţia *ploaie*, pe 19 verticale, ar putea fi sugestia nemărginirii universului. La mijlocul rândului al 24-lea, pictograma este

reprodusă integral, creând impresia că ploaia ar fi ajuns din cer pe pământ într-o permanentă cădere. Singurul caracter scris cu toate elementele lui componente, notat la jumătatea ultimului rând, înghiţit parcă de repetarea multiplicată aproape la infinit a punctelor ce sugerează picăturile de ploaie, dar şi evidenţiat tocmai de această neschimbată repetiţie, devine imaginea unui microcosmos, a unui adăpost ce poate sugera că acolo cineva ascultă liniştit ploaia care cade. Prezenţa elementului uman în curgerea liniştită a ploii este izolată iniţial, pentru ca omul să fie, în final, integrat în natura înconjurătoare. Imaginea lumii rezultate în acest poem, construit cu o economie de mijloace impresionant de redusă, se apropie mult de cea propusă de *haiku*, poemul japonez în 17 silabe, unde, prin difuz, inefabil, sensibil şi mai ales tăcere, se împlineşte o unitate între un „văzut" nesfârşit, variat şi complex şi un „nevăzut" însufleţitor, simplu şi de nepătruns.

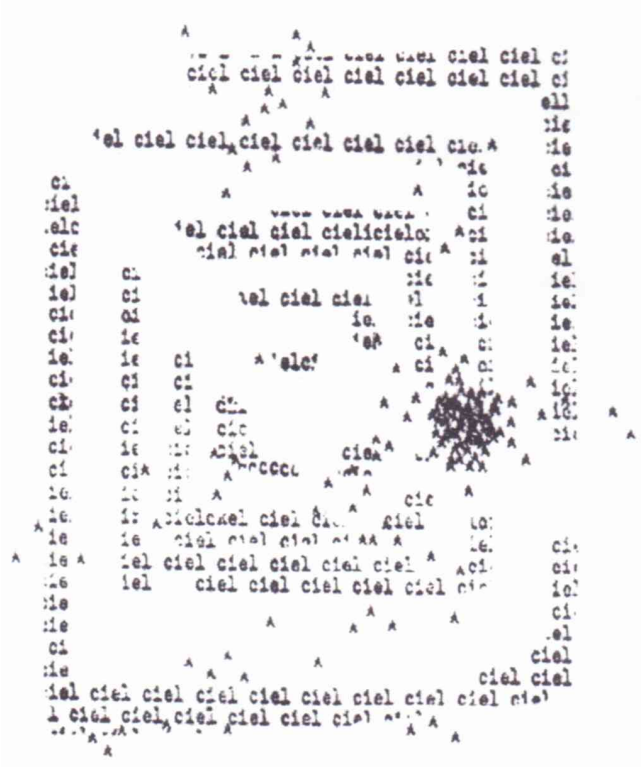
Deşi separate de trecerea a 50 de ani, poemul lui Seiichi Niikuni şi caligrama lui Apollinaire aparţin aceluiaşi tip de poezie vizuală, care dispune de libera aranjare a literelor în spaţiul bidimensional al hârtiei, prin „solicitarea formei grafice" (cf. Mukai 1991: 59).

Încercând să înţeleagă modul în care cultura a fost creată, menţinută şi dezvoltată de către omul capabil să genereze cele mai variate procese de semioză, semioza culturală, ca ramură a semioticii generale, orientează în mod firesc cercetarea înspre limbaj, semnalând poziţia specială pe care acesta o ocupă în cadrul culturii, limbajul poetic fiind pentru unii cercetători (v. Ikegami 1991: 8-13) aspectul cel mai caracteristic al activităţii de semioză în care este implicat limbajul. Semiotica culturală împreună cu semiotica lingvistică încearcă, prin urmare, să recupereze modelul lumii configurat de om şi spiritul său de-a lungul istoriei. Or, dacă invocăm echivalenţa între cultură şi limbă pe care o face semiotica culturii, credem că perspectiva semioticii culturale îşi poate aduce propria contribuţie la aprofundarea studierii poeziei vizuale sau *concrete poetry*:

> „The study of concrete poetry, which emphasizes letters as materials, leads to the instinctive realization that it could well be based on the special qualities of a culture's writing system and awareness thereof." (Mukai 1991: 65)

Eugene Gomringer, în manifestul său din 1954, prin care legitima naşterea formulei poetice inovatoare a „concrete poetry", devenea, declarat, purtătorul convingerii că secolul al XX-lea însuşi cerea o nouă poezie şi, mai mult, chiar „o poezie universală comună". Aflat în căutarea unei coerenţe vizuale, a unui grafism care să se adreseze cât mai uşor vizibilului, care să

combine semne grafice extrem de diferite ca alfabetul şi caracterele chinezeşti, Seiichi Niikuni ajunge să colaboreze cu poetul francez Pierre Garnier (1928-), cei doi publicând împreună poezii originale, de tip „spațial", în care „greutatea" alfabetului latin este suspendată de mobilizarea într-o „mişcare grafică" a literelor prin combinarea lor cu caracterele orientale. Poemul vizual al lui Seiichi Niikuni şi Pierre Garnier, cu titlul *Ciel. Poème franco-japonais*, apărut în 1966, atrage atenția prin compoziția sa ce alătură inedit două tipuri de scriere:



Pierre Garnier, Seiichi Niikuni, *Ciel. Poème franco-japonais*. Paris, A. Silvaire. 1966.

Cuvântul *ciel* (*cer*), scris cu alfabet latin, şi *kanji*-ul (caracterul chinezesc) 火 (*hi*) cu semnificația, în limba japoneză, de *foc* şi, figurat, *viață*, ca în exemplul *Kodomotachi ga inakunattara ie no naka ha hi ga kieta you da*. (*De când nu mai sunt copiii acasă, e ca şi cum ar fi dispărut viața.*), se combină aparent aleatoriu în textura poemului, sugerând figuri geometrice precum pătrate circumscrise, triunghiuri, izolând chiar un cerc-centru al întregii compoziții. Liniile care trasează schițat aceste vizibile sau imaginare, uneori clar conturate, iar pe alocuri şterse forme, au rezultat prin scrierea repetată a lexemului

ciel. Literele componente ale cuvântului devin mulţimea punctelor ce dă naştere liniei, direcţionate orizontal şi vertical, formând aici rigiditatea colţului, iar acolo dulcea rotunjre a arcului boltit. *Ciel*, singura selecţie lexicală din vocabularul limbii franceze, reluat obsedant în poem, nu este întotdeauna reprodus în întregime, ceea ce face să-l întâlnim sub diferite dimensiuni, fiindu-i astfel uşor liniei să se închidă într-un unghi fie drept, fie ascuţit, sau să se cabreze într-o linie curbă.

Blancurile dintre cuvântul repetat, redat total sau fragmentar, exploatează şi ele albul hârtiei. „Spaţiul imaginar" despre care se vorbeşte în arhitectură sau „linia albă sau goală" din caligrafia japoneză, adăugate liniilor marcate, participă la configurarea unei hărţi-labirint ce aminteşte de aceea a universului. Inserarea, lăsată parcă la voia întâmplării, a *kanji*-ului japonez cu semnificaţia de *foc* şi *viaţă*, care, în combinaţia cu ideograma „hoshi" (*stea*), dă numele planetei de foc Marte, înlăuntrul, dar şi înafara desenului, cu aglomerarea pictogramei undeva în partea dreaptă a hărţii, sugerând imaginea unei găuri negre, induce, pe nesimţite, energie schemei-hărţi, punând-o în mişcare. Liniile au devenit una singură, o unică linie antrenată de o mişcare spiralată care se avântă, atrăgând în acest elan şi ochiul cititorului-privitor, înspre nemărginit...

Dincolo de caracterele diferite folosite în scrierea unui asemenea poem, caractere ce sunt, într-o tradiţie culturală, unităţi semnificaţionale, în timp ce, în cealaltă tradiţie, sunt litere ce redau în mod arbitrar sunete, poezia s-a transformat într-un spaţiu de confluenţă chiar şi pentru culturi a căror exprimare scripturală este total diferită. Linia în mişcare, recognoscibilă sub diverse forme de expresie şi în acest poem, dezvoltă un incitant act creator de sens, ce recuperează continuitatea semantică acolo unde aparent s-ar întrezări doar discontinuitate.

Linia în mişcare, aducând şi ducând cu ea sensuri şi pauze semnificaţionale, cuvinte şi tăceri, a generat poeme în care, dincolo de graniţe lingvistice, a devenit posibilă întâlnirea dintre Occident şi Extremul Orient...

1.7. *Chūshingura* într-o variantă românească: *Signa propria* şi *signa translata* în Gheorghe Băgulescu, *Suflet japonez* (1937)

Spiritul japonez, Yamato Damashii, se aseamănă
cu [...] Buddha cu o singură înfăţişare
şi un singur gând şi cu (zeiţa) Kwannon
cu o mie de braţe şi o mie de feţe ...

Gheorghe Băgulescu, *Caracterele esenţiale ale culturii japoneze (1942)*

Dacă ar fi să spunem într-o singură frază
în ce constă condiţia de samurai, ar trebui să precizăm
că aceasta se referă la devoţiunea faţă de stăpân, trup
şi suflet. Dincolo de aceasta, tot ce are de făcut samuraiul
este să îşi cultive inteligenţa, umanismul şi curajul.

Yamamoto Tsunetomo, *Hagakure. Cartea samurailor (1716)*

În 1940, Japonia sărbătorea cu mare fast împlinirea a 26 de veacuri de la întemeierea imperiului, prilej cu care *Kokusai Bunka Shinkokai* (*Societatea pentru dezvoltarea legăturilor culturale*) din Tokyo organizează un concurs internaţional de studii privind societatea japoneză. Dintre cei 500 de concurenţi se remarcă românii Ioan Timuş (1890-1969) şi Gheorghe Băgulescu (1890-1963), ce se numără, în final, printre premianţii concursului. Independent unul de celălalt, cei doi români îşi aleseseră, dintre cele trei propuse, subiectul *Caracterele esenţiale ale civilizaţiei japoneze*, eseurile laureate având să fie publicate de către *Asociaţia Japono-Română*, în 1942, în volumul *Caracterele civilizaţiei japoneze*.

La vremea aceea, Ioan Timuş era deja cunoscut publicului românesc interbelic ca niponolog, prin publicarea unor volume ce valorificau un sejur japonez, întâmplat între 1917-1922. Debutase, în 1924, cu notele de călătorie *Japonia. Viaţa şi obiceiurile*, apariţie editorială prefaţată elogios de Nicolae Iorga, ce recomanda călduros „fotografia" împărăţiei fabuloase a Soarelui Răsare prin intermediul impresiilor unui călător ce notează pe marginea unui subiect „trăit". Volumul amintit era urmat, anul următor, de un al doilea: *Japonia. Arta, femeia şi viaţa socială*, ambele publicaţii fiind reluate, în 1942, într-o ediţie completată şi adăugită sub titlul *Japonia de ieri şi de azi*, pen-

tru care i se decernează autorului *Marele premiu Năsturel* al Academiei române. În 1938, Ioan Timuş publică romanul *Ogio-san* (*Domnişoarele*), în două ediţii, şi o culegere de basme japoneze, după ce tradusese, în 1934, drama japoneză *Bushido* (*Calea războinicului*).

Nici numele lui Gheorghe Băgulescu nu era unul necunoscut societăţii acelui timp. Deşi asociat poate mai puţin cu tărâmul literaturii şi mult mai mult de cel al carierei militare şi diplomatice, Gheorghe Băgulescu se afla, la vremea publicării studiilor asupra „caracterelor" civilizaţiei japoneze, în Extremul Orient, trimis de guvernul român, în 1940, ca ministru plenipotenţar în Japonia, China şi Manshukuo, unde va rămâne până în 1943. Generalul român vizita, de fapt, pentru a doua oară arhipelagul nipon, revenit după o primă misiune diplomatică, desfăşurată pe perioada anilor 1935-1939, când funcţionase ca ataşat militar, naval şi aeronautic al României în Japonia, întâlnirea cu Ţara Soarelui Răsare prilejuindu-i o nemărginită încântare spirituală: „Fanatic îndrăgostit de ţara mea, consider Japonia ca a doua mea patrie..." (Băgulescu, apud Epure 2002: 160)

Ca scriitor, Gheorghe Băgulescu debutase cu o culegere de schiţe şi nuvele *Rânduri de la frontieră*, urmate, în 1918, de un volum de povestiri *Zile de energie. Povestiri din răsboiul de întregire*, ce avea drept prefaţă o scrisoare semnată de Nicole Iorga. Iar dacă *Zile de energie* se dovedeşte a fi, în cele din urmă, un jurnal de front ce relatează victoriile armatei române în „triunghiul morţii" de la Mărăşeşti, Mărăşti şi Oituz, volumul *Zile triste. Schiţe şi nuvele din răsboiul de întregire*, publicat anul următor, prefaţat din nou de Nicolae Iorga, este un prilej pentru militarul decorat pentru faptele sale de vitejie pe front de a-şi exprima în scris revolta faţă de *Tratatul de pace* de la Bucureşti (Buftea), în condiţii înrobitoare pentru România. Şi, cu toate că nuvela *Dezertorul*, selectată din ultimul volum menţionat, va fi retipărită, în următorii ani, în cinci ediţii, inspirându-l, se pare, pe Liviu Rebreanu pentru schiţa *Iţic Ştrul dezertor*, romanele *Comandantul* şi *Antiquitas rediviva*, roman istoric publicat în 1926, vor trece neobservate.

După cum reiese din prefaţa semnată de Nicolae Iorga la volumul *Zile de energie*, istoricul pariase pe talentul de prozator al debutantului, ce scrie „în cunoştinţă de lucruri şi cu căldură sufletească", mărturisindu-se declarat drept un „cititor mişcat" de o asemenea carte „nobilă şi mândră" (Iorga, apud Băgulescu 1919: 2). Aşa explică poate de ce, aflat la apogeul carierei militare, generalul Gheorghe Băgulescu va recidiva într-ale scrisului, prin publicarea romanului *Suflet japonez* (*Yamato Damashii*), în limbile engleză,

franceză şi română. Aflat pentru prima oară în Japonia, în misiune diplomatică, şi fascinat de istoria, literatura şi arta acestei ţări cu care intrase în contact direct, simte nevoia să încredinţeze, din nou, cuvântului scris „prinosul de recunoştinţă" pentru „tezaurul de simţire şi cunoştinţe" (Băgulescu 1942: 38) dăruit de cultura niponă:

> „Unitatea şi echilibrul sufletesc au dus la unitatea şi echilibrul cultural. Un neam care are un astfel de tezaur de cultură, cultură milenară, purtată de un suflet vecinic tânăr, are viitorul înainte şi dreptul la cinstire." (Băgulescu 1942: 34)

Eroismul nipon, despre care G. Băgulescu credea că este partea de suflet japonez care pătrunsese în lume cu iuţimea unei săgeţi, devenind proverbială (v. Băgulescu 1942: 26), îi atrage în mod special atenţia prin legenda celor 47 *rōnin*-i (samurai fără stăpân) credincioşi din regiunea Ako ce-şi răzbună tânărul stăpân (*daimyō*) din clanul Asano, iar spiritul lor i se pare reprezentativ pentru *paideuma* niponă:

> „O ţară este un altar, în care atunci când un strein pătrunde, trebuie înainte de toate să aibă respect şi bună-cuviinţă. Sau în limba japoneză: *Ikanaru-kuni mo, hitotsu no, shinsei naru saidan de aru. Kore ni, hairo to suru gaikoku-jin wa, nani yori mo mazu, shinjin naru kei-i to, shin-ai no jo towo motaneba naranu*." (Băgulescu 1942: 15)

Concepe astfel, în 1935, planul trilogiei *Suflet japonez* (*Yamato Damashii*), pe care îl prezintă cu ocazia unor conferinţe ţinute la Academia naţională *Chuo Gishikai* din Tokyo, al cărui membru va deveni, de altfel, în anul respectiv, fiind singurul străin ce se bucura, la vremea aceea, de un privilegiu acordat de cel mai înalt for ştiinţific japonez:

> „Faptul că sunteţi singurul dintre streini primit în Academia noastră subliniază în rând înaltele Dumneavoastră calităţi şi în al doilea rând afecţiunea noastră." (Amiralul Arima, apud Băgulescu 2004/II: 13)

Primul volum al trilogiei ataşatului militar român va fi publicat de Editura Kenkyusha din Tokyo, în 1936, în limbile franceză şi engleză, iar în limba română va apărea la editura ziarului *Universul* din Bucureşti, între noiembrie 1937 şi ianuarie 1938, fiind urmat de volumul al II-lea, în 1939. Fiecare volum poartă un titlu: volumul I – *Shoguni, daimyo, samurai*, volumul II – partea 1: *Nedreptate, credinţă, răsbunare*, iar partea a 2-a: *Două sute de ani mai târziu*, ultimul volum transformându-se, pe alocuri, nu numai într-un comentariu al artei japoneze şi chineze, ci şi al situaţiei politice şi economice din Asia Orientală. Volumul I are drept motto cuvintele scrise de marchizul Asano, - ultimul *daimyō* în viaţă din clanul Asano -, pentru colonelul Băgulescu, la templul Sengakuji (templul unde se află mormântul *rōnin*-ilor

şi al stăpânului lor), în ziua de 13 iulie 1936: „Săvârşind şi făcând să trăiască în viitor virtuţile lor de samurai fără pată, cei 47 de *rōnin*-i sunt oglinda în care urmaşii îşi pot răsfrânge conştiinţa, urmând bunele lor exemple." (Băgulescu 2004: 5), iar partea întâi a volumului al II-lea se deschide cu o prefaţă de autor însoţită de un colaj cuprinzând reacţiile personalităţilor vremii sau aprecierile apărute în mass-media cu ocazia publicării primului volum al trilogiei: „Mă întreb totdeauna cum de aţi putut Dumneavoastră pătrunde atât de adânc spiritul celor 47 de ronini ai noştri..." (Hakusan Katayama, apud Băgulescu 2004/II: 12).

În acele vremuri în care, în condiţiile creşterii „pericolului roşu" şi a „haosului intern" în Asia continentală, Japonia voia să-şi arate lumii virtuţile de ...lider mondial, ca „pacificator" şi „păzitor al ordinii" în Extremul Orient (cf. Buşe, Zamfir 1990: 265), devenea oarecum firesc ca publicarea, în limbile franceză, engleză şi română, a unui nou roman pe tema codului feudal al onoarei samurailor, ce evidenţia glorificând calităţile sufletului japonez, scris, de data aceasta, de un non-nativ, să fi părut pe piaţa literară japoneză un real eveniment publicistic. Înalte autorităţi nipone, - nu numai oameni de cultură şi litere, ci şi presa sau corpul diplomatic din Tokyo -, s-au simţit, aşadar, datoare să elogieze apariţia editorială şi să-l onoreze pe autor. Ministrul plenipotenţiar al României primeşte, drept urmare, numeroase scrisori de felicitare trimise atât de militari de carieră (precum ministrul de război japonez, amiralul japonez sau colegii din alte corpuri diplomatice străine din Japonia), cât şi de rectorii unor prestigioase universităţi japoneze şi, într-un gest de supremă apreciere, se vede onorat cu acordarea unui ordin imperial oferit de împăratul Hirohito însuşi:

> „Majestatea Sa Împăratul Japoniei a binevoit să decearnă, sâmbătă 14 ianuarie, ordinul *Tezaurul Sacru* cl. III-a Colonelului G. Băgulescu, Ataşatul militar, naval şi aeronautic al României în Japonia, ca recunoştinţă pentru serviciile eminente pe care colonelul le-a adus relaţiunilor amicale dintre România şi Japonia. Colonelul Băgulescu este un cunoscător adânc al spiritului japonez şi un distins cecetător al culturii şi artei japoneze."(Comunicatul oficial al Casei imperiale din 15.01.1939, apud Băgulescu 2004/II: 7)

Trilogia *Suflet japonez* are drept nucleu *chūshingura* sau tema celor 47 de *rōnin*-i, ce-şi pregătesc atent, timp de aproape doi ani, răzbunarea stăpânului ucis mişeleşte. Dar *chūshingura* este, în fapt, titlul unei faimoase drame japoneze, o piesă scrisă de Takeda Izumo (1691-1756) şi colaboratorii săi pentru teatrul de păpuşi *bunraku*, ce-a avut prima reprezentaţie la Osaka, în 1748. Intriga piesei reia evenimentul istoric din anul 1701, anul în care al cincilea shogun Tokugawa Tsuneyoshi (r.1680-1709), un excentric ce-şi căpă-

tase porecla de „*shōgun*-ul câinilor", în urma promovării legii ce permitea uciderea omului care ar fi lovit un câine, îl însărcinează pe Asano Naganori, tânărul *daimyō* (stăpân) al măruntului fief Ako, să se ocupe de primirea mesajelor imperiale. Acesta nu este însă deloc simpatizat de Kira Yoshinaka, dregătorul curții expert în ceremonii, care, recunoscut pentru corupție, se arată nemulțumit de darurile primite de la tânărul Asano şi refuză să-l instruiască în eticheta curții. Insultându-l şi umilindu-l de nenumărate ori în public, Kira îl face, în final, pe Asano Naganori să-şi piardă cumpătul şi să scoată sabia, rănindu-l uşor. Or, folosirea armelor în incinta palatului shogunal era, la vremea respectivă, interzisă, astfel încât shogunul ordonă ca Asano să fie pedepsit pentru încălcarea legii, cerându-i sinuciderea rituală *seppuku*. Domeniul acestuia va fi confiscat de către shogun, iar cei 300 de samurai din slujba seniorului mort devin *rōnin*-i sau samurai rătăcitori. Dintre aceştia, Ōishi Yoshio împreună cu alți 46 hotărăsc să-şi răzbune stăpânul şi, în aşteptarea momentului prielnic, pentru a risipi temerile lui Kira, se despart, afişând o viață frivolă. În 14 decembrie 1702, cei 47 de *rōnin*-i pătrund însă în reşedința duşmanului şi, fiindcă dregătorul Kira refuză moartea onoarei prin *seppuku*, este executat de aceştia ca un criminal de rând. După ce depun capul lui Kira pe mormântul stăpânului, *rōnin*-ii se predau autorităților shogunale. Deşi gestul lor stârneşte o mare admirație în rândurile populației, legea morală din codul *bushidō* servind încă drept model de comportament pentru restul societății, shogunul îi condamnă la moarte pe cei 47, pentru încălcarea legii ce interzicea răzbunările personale, dar le îngăduie un sfârşit onorabil prin *seppuku*, în 4 februarie 1703. Trupurile *rōnin*-ilor au fost îngropate în fața mormântului stăpânului Asano, la templul Sengakuji.

Transpunere scenică a unei istorii reale petrecute în secolul al XVIII-lea, eroismul *rōnin*-ilor răzbunători în numele onoarei promovate de codul samurailor din piesa C*hūshingura* a intrat imediat în legendă, tema fiind preluată, la scurtă vreme, atât de teatrul kabuki sau de proza literară, cât şi, mai târziu, de cinematografie (v. Calvet 2015: 228-231). Astfel, la două sute de ani de la evenimentul istoric, în 1927, în timpul unei Japonii militarizate şi războinice, apare romanul lui Osaragi Jiro (1897-1973), *Akō gishi* (*Samuraiul fidel din Ako*) ce reia subiectul loialității şi al onoarei vasalilor rămaşi fără stăpân, pentru a fi urmat, câțiva ani mai târziu, de trilogia lui Gheorghe Băgulescu.

Spre deosebire însă de romanul lui Osaragi Jiro a cărui narațiune acoperă doar incidentul din 1701 ce duce la moartea lui Asano Naganori şi răzbunarea acestuia înfăptuită de cei 47 de *rōnin*-i, romanul istoric al lui

Gheorghe Băgulescu relatează evenimente începând din jurul anului 1645 până în contemporaneitatea autorului. Constituind o pagină de istorie a epocii feudale japoneze, pentru documentarea căreia autorul consultase arhiva unor universități japoneze de prestigiu sau a diferite muzee din Tokyo şi Ako, textul aduce în fața cititorului destinul istoric al clanului Asano din Ako, urmărit pe parcursul câtorva generații, pentru a se încheia cu un comentariu nu numai asupra artei japoneze (şi chineze), ci şi asupra situației politice şi economice din Extremul Orient. Dar, dincolo de legendă sau informații istorice şi culturale, romanul ridică, în primul rând, problematica codului războinicilor sau *bushidō*, (*bushi* = 'războinic', *dō* = 'drum'), ce cuprinde nu numai *calea* onoarei samurailor, ci şi ritualul *bushidō* al morții, cod ale cărui principii izvorăsc din cele trei credințe îmbrățişate de japonezi de-a lungul istoriei: shintoismul, fundamentat pe adorația naturii, confucianismul, ce promovează cele cinci legături morale între guvern şi supus, stăpân şi servitor, tată şi copil, bărbat şi femeie, frate mai mare şi frate mai mic, şi budismul legat de fatalismul existenței umane, cu secta ezoterică Zen, ce îndeamnă la meditație şi contemplație.

La vremea apariției sale, romanul părea sortit succesului de public. Exotismul temei, cu ingredientele ce asezonau subiectul cu mersul vremii, venind parcă în întâmpinarea orizontului de aşteptare a cititorului, i-a adus neîntârziat o primire călduroasă nu numai din partea publicului japonez, ci şi a celui interbelic românesc. Cu toate acestea, trilogia *Suflet japonez* nu avea să treacă proba timpului: romanul n-a supraviețuit momentului, fiind trecut în uitare. A fost însă readus în atenția publicului românesc în anul 2004, cu ocazia aniversării a o sută de ani de relații diplomatice româno-japoneze, când cele trei volume au fost reeditate într-o ediție extrem de elegantă, cu o prefață semnată de preşedintele Ligii parlamentare de prietenie Japonia-România.

Recitind azi acest roman, independent de contextul politic în care a fost creat, se poate rezuma că, deşi nucleul tare al cărții este o legendă ce-a făcut înconjurul lumii de-a lungul timpului (v. Allyn 2007), garanție, prin generozitatea temei, a unui succes necondiționat, autorul, preocupat mai mult de tezismul acestei legende care etalează virtuți şi caractere, uită adesea de cerințele strategiei narative, pe care o sacrifică prin intervenții auctoriale mai mult sau mai puțin justificate:

> „Cum stăpânul Naganori privea cu ochi întrebători pe Oishi, acesta îi răspunse înclinându-se: - Asta-i şcoala lumii, stăpâne! Şi lecția lui Oishi, ținută la Ako, a pătruns adânc, îmbibând nu numai sufletele samurailor lui de atunci, ci spiritul întregii nații japoneze, de-a lungul veacurilor ce au urmat şi vor mai urma... " (Băgulescu 2004/I: 215)

Construcţia romanului orientează astfel discursul înspre un unghi mort, iar autenticitatea personajelor are de suferit. Idealizarea temelor loialităţii pentru stăpân şi a pietăţii filiale pentru părinţi, constantă pe întreg parcursul romanului, înfăţişează nişte personaje mai degrabă nefireşti, iar eroismul lor este resimţit ca fiind mai mult povestit decât trăit, ceea ce conduce textul înspre o apropiere destul de mare de pastişa stereotipiilor unui best-seller:

> „Astfel a murit, trădat şi singuratic, la treizeci şi unul de ani, unul dintre cei mai mari generali ai Japoniei. Dar poporul nu se deprindea cu ştirea morţii lui. Unii spun că ar fi trecut printre rândurile duşmane şi apoi, cu o barcă a ajuns pe ţărmurile Koreei şi de acolo în Mongolia, unde a devenit faimosul împărat Gengis-Khan." (Băgulescu 2004/I: 105)

Dorind să nu piardă din vedere orizontul de aşteptare al unui cititor în primul rând mult îndepărtat geografic, căruia doreşte să îi ofere material faptic despre istoria şi cultura japoneză, tema romanului semnat de G. Băgulescu pare să fie, în final, „a învăţa despre Japonia" şi, în mod special, despre codul *bushidō*, ce stă, de altfel, la baza faptelor actanţilor din „evanghelia" samurailor de la Ako. Ca pentru a exemplifica aforismul budist: „Mai întâi intenţia, apoi iluminarea" (cf. Yamamoto 2008: 47), autorul propune spre lectură istoria de modă veche a Japoniei, asezonată cu lupte şi răzbunări, cu diplomaţie şi intrigă de natură politică, cu fervoare religioasă şi cu personaje unicolore, al căror comportament devine ilustrativ pentru o trăsătură de caracter sau alta, astfel încât, la nivel pur descriptiv, romanul pare să se constituie mai degrabă într-un capitol al enciclopediei istoriei şi culturii japoneze decât într-un text literar:

> „*Husuma*-lele, panouri din carton, date la o parte, făcuseră dintr-o jumătate de casă o singură cameră pentru sala de ceremonie. În fund, pe *tokonoma* – estradă ridicată numai o palmă de pământ – acoperită cu mătase albă, stăteau înşirate [...]" (Băgulescu 2004: 250)

Dorindu-şi trilogia o sinteză a sufletului japonez în deplină concordanţă cu codul *bushidō*, autorul ajunge nu numai să-i prezinte cititorului *calea* războinicului, ci, pentru a-l ajuta să-şi internalizeze idealul acesteia, încearcă familiarizarea lui cu comportamentul unui samurai, zăbovind mult asupra detaliilor:

> „Cursurile lui Yamaga începeau întotdeauna printr-un salut adânc, făcut de toţi în direcţiunea Kyoto: salutul împăratului. Al doilea salut era în direcţia palatului daimiului şi a templului strămoşilor lui. Al treilea, fiecare samuraiu îl făcea înspre provincia lui de origină şi casa părinţilor. Iar cel din urmă îl făceau în faţa săbiilor proprii aşezate alături: una, cea mare, reprezenta vitejia, a doua reprezenta onoarea. Cu ea samuraiul avea să-şi facă seppuku-harakiri, dacă onoarea i-ar fi fost cât de puţin atinsă, sau în semn de protest, chiar pentru nedreptăţirea altora." (Băgulescu 2004/I: 176)

De altfel, în capitolul „Evanghelia samurailor din Ako", autorul îşi mărturiseşte deschis *credo*-ul pe care îşi clădeşte textul, recognoscibil în dorința de a „concretiza" codul războinicilor feudali japonezi, lăsând povestea să se transforme, pe nesimțite, într-un anume fel, într-o varianta narativă a compilației de „aforisme" *Hagakure* (‚Ascuns de frunze'/‚Frunze ascunse'), carte ce consemnase în scris, cu câteva sute de ani înainte, „calea" samuraiului.

Compilată între anii 1710-1716, *Hagakure* este „rezultatul" conversațiilor purtate, de-a lungul a şapte ani, între un samurai în vârstă, pe nume Yamamoto Tsunetomo (1645-1716), al clanului Nabeshima din Saga, provincia Kyushu, şi Tashiro Tsuramoto, un tânăr samurai eliberat din serviciul său de scrib. Rămasă mulți ani în proprietatea secretă a clanului Nabeshima, *Hagakure* este mai puțin o filosofie sistematică cât o colecție de gânduri exprimate la întâmplare, într-o atitudine mai degrabă antiscolastică şi antiintelectuală, ce a devenit celebră prin fraza de debut: „Esența Căii samuraiului este moartea." (Yamamoto 2008: 13). Or, întrucât conversațiile dintre cei doi samurai au avut loc la scurtă vreme după răzbunarea *rōnin*-ilor de la Ako, era oarecum firesc ca Yamamoto să pomenească evenimentul şi să-şi exprime părerea:

> „Cu privire la noaptea asaltului roninilor prințului Asano, faptul că luptătorii acestuia nu au comis seppuku la Sengakuji a fost o greşeală, căci a trecut prea mult timp între momentul în care prințul a fost doborât şi cel în care ei au doborât duşmanul. Dacă prințul Kira ar fi murit de boală în acea perioadă, ar fi comis o greşeală regretabilă." (Yamamoto 2008: 28)

Şi fiindcă acesta este în total dezacord cu privire la felul în care au acționat cei 47 de *rōnin*-i, considerând că răzbunarea trebuia făcută pe loc şi nu aşteptat momentul prielnic, ne întrebăm dacă nu aici ar putea fi găsită explicația legată de nevoia resimțită de scriitorul român de a începe povestea cu descrierea ruinelor castelului de la Ako cu două generații anterioare evenimentului care a dus la moartea *daimyō*-ului Asano şi, ulterior, la răzbunarea celor 47. În felul acesta, autorul şi-a oferit poate prilejul de a invoca *karma* budistă şi de a sublinia felul în care firele nevăzute ale sorții se întrețes pentru a pregăti întâlnirile dintre oameni, ale căror destine fac, în final, istoria.

Analizând modalitatea de prezentare a eroilor în romanul *Suflet japonez*, caracterizați de virtuțile loialității şi onoarei şi de trăsăturile inteligenței, curajului şi umanismului, în deplină concordanță cu profilul samuraiului conturat de volumul *Hagakure*, avem convingerea că G. Băgulescu trebuie să fi citit şi să fi avut drept model pentru propriul său text narativ „cartea" sa-

murailor. Astfel, în prima parte a trilogiei, în care, conform propriei mărturisiri, autorul român a „concretizat" sufletul samurailor, se pot regăsi numeroase principii privind codul samurailor preluate din *Hagakure* ca, spre exemplu:

> „Durerea nu prețuieşte pentru un samuraiu. În toate împrejurările, el trebuie să-şi păstreze surâsul. Nu-i tot una să mori râzând sau să mori plângând. Surâsul şterge durerea şi sperie pe vrăjmaş." (Băgulescu 2004/I: 178), percept foarte apropiat semantic (şi mult mai explicit) de cel din *Hagakure*: „În general, oamenii se lasă uşor descurajați. Cei cu mintea pură, care nu se complică, nu îşi schimbă expresia senină a feței." (Yamamoto 2008: 33).

Dar G. Băgulescu, deşi, ca orice autor de roman istoric, pentru legitimarea adevărului faptic, a reținut numele reale şi modelele istorice, pe de altă parte, a completat, pe alocuri, biografia personajelor sale cu ajutorul imaginației, după cum a introdus în scenă şi personaje fictive, în spatele cărora şi-a ascuns date existențiale personale.

Potrivit corespondenței particulare a generalului, în timpul primei misiuni diplomatice în Japonia, acesta ar fi fost implicat într-o relație extraconjugală cu o doamnă japoneză de rang nobiliar. Având amândoi o familie cu un important statut social, au fost însă nevoiți să-şi tăinuiască iubirea din care se pare că s-ar fi născut un băiat ce, după moartea părinților japonezi, a început să-şi caute discret tatăl biologic, cerând informații despre G. Băgulescu la Ambasada României din Tokyo... Trilogia *Suflet japonez* este, prin urmare, nu numai o cronică istorică, ci şi o poveste romanțată, ascunzând în paginile sale şi o mărturie literară a unei tulburătoare iubiri imposibile, interzise de canoanele vremii:

> „Recunosc şi îți mulțumesc că mi-ai luminat şi inspirat până acum rătăcirile mele livreşti. Numele şi chipul tău mi-au călăuzit zidirea în lacrimi de plumb a unor personaje, iar trăiri de-ale lor se petrec în zone atât de dragi ție. Mă vei ajuta, poate, cu permanența gândului tău senin să scriu pe mai departe. Trăirile lor sunt trăirile noastre..." (Băgulescu, apud Epure 2002: 287)

Avertizat, cititorul ar putea identifica probabil uşor sub masca personajului Namiko, soția lui Otaka (- fostul stegar al lui Asano Naganori, ce s-a numărat, în final, printre cei 47 de *rōnin*-i loiali -), iubita de taină a autorului. Crescută în spiritul idealului feminin japonez, Namiko (‚Fiica valurilor') devine perechea ideală pentru Otaka ce, la rândul său, întruchipează idealul de samurai, pentru ca familia „model" să se întregească cu Yasuhiko (‚Fiul zeilor'), fiul ce-i dezvăluie tatălui „misterul vieții". Or, tânărul Otaka nu este numai deținătorul unei inimi „sincere", ce ilustrează prin excelență conceptul

de *makoto* (‚sinceritate') sau calitatea cardinală a unui erou japonez (v. Smith 1980: 92), ci şi întruchiparea sufletului poetic al războinicului ce nu trece nepăsător pe lângă floarea de cireş şi nu rămâne rece la sentimentele femeii iubite:

„Namiko, Namiko! Floare de prun.
Eu n-am uitat urarea ta de-acum un an,
Nici mâneca kimonoului dusă încet la ochi." (Băgulescu 2004/II: 50)

Iar când timpul misiunii de răzbunare se apropie, cu inima încărcată de tristețea ultimului rămas-bun, *rōnin*-ul Otaka se desparte de familie lăsând la căpătâiul copilului, ca un fel de testament al afecțiunii sale, cartea de versuri scrise începând din ziua în care o cunoscuse pe Namiko, întru nemuritoare aducere-aminte, evidentă aluzie, de altfel, a autorului la experiența personală a iubirii:

„Lui Yasuhiko. El este viitorul. Eu îi doresc să fie fericirea mamei lui, să crească repede mare, ca să poată ceti ceea ce un străin a scris despre el şi Namiko. Străinul va pleca în curând, Yasuhiko nu-l va cunoaşte, poate, niciodată, dar va rămâne scrisul şi duioasa amintire." (Băgulescu 2004/II 139)

Dar povestea seniorului Asano şi a celor 47 de *rōnin*-i pare să fie pentru G. Băgulescu nu numai un vehicul pentru camuflarea unui detaliu biografic personal, ci şi un prilej de a portretiza femeia japoneză, evidențiind rolul proeminent al acesteia în originea mitică a arhipelagului, când femeia era considerată reprezentarea soarelui, referință cu trimitere directă la Amaterasu–o–mikami (‚zeița soarelui'). Scriitorul român valorifică acest spirit prin personajele sale ce întruchipează toate virtuțile femeii japoneze, reamintind şi prin acest text narativ că, în societatea japoneză, iubirea este înlocuită cu datorie, loialitate, onoare, respect:

„Odată intrată în locuința soțului ei, tânăra femeie trebuie să asculte de socri mai mult decât de propriii ei părinți. O femeie neavând un daymio drept stăpân trebuie să considere pe soțul ei drept Daymio. Nu te duce la teatru ca să asculți lucuri uşoare şi nu te opri în locurile în care se adună multă lume. Nu te duce nici prea des la templu înainte de a fi împlinit patruzeci de ani. Dacă îți vezi liniştită de îndatoririle tale de soție, Buddha te va ajuta, fără ca tu să-l rogi." (Băgulescu/II: 243)

Or, din nou, alături de modelul samuraiului, şi modelul femeii japoneze ilustrat de romanul *Suflet japonez* pare să fie o trimitere directă la *Hagakure*:

„Dacă este vorba de o fată, aceasta trebuie învățată mai presus de orice disciplina castității de mică, ea nu trebuie lăsată să se apropie de un bărbat la o distanță mai mică de doi metri, să nu-l privească niciodată în ochi şi să nu primească nimic direct din mâna acestuia. Fetele nu trebuie să călătorească sau să facă excursii la temple. O femeie care a fost educată aşa cum trebuie şi care a cunoscut suferința de mică nu va avea niciun fel de probleme după căsătorie." (Yamamoto 2008: 166)

Şi, nu în ultimul rând, trilogia lui G. Băgulescu meditează asupra temei continuităţii şi a schimbării, încercând, în final, să releve dacă, cum şi cât din sistemul de valori al societăţii feudale japoneze se poate regăsi în actualitatea contemporană: „Acest spirit de samurai se găseşte în bună parte chiar azi." (Băgulescu 1942: 10). Explorând în ce măsură ar fi vorba despre o *reală continuitate* a tradiţiei sau, mai degrabă, despre o *reconstrucţie* sau o *simplă iluzie*, trilogia poate fi citită şi ca un ghid al Japoniei moderne sau o analiză a societăţii contemporane, la acest nivel prescriptiv al său naraţiunea lăsând să se întrevadă viziunea moralizatoare a autorului prin evidenţierea virtuţilor samurailor japonezi. Citit ca o introducere în istorie, sociologie sau/şi antropologie culturală, textul narativ oferă lectorului şansa de a analiza cauza şi efectul istoric, folosirea şi adaptarea la ambientul înconjurător sau identificarea şi examinarea valorilor unei societăţi. Mai mult, refortificarea unei perspective antropologice romantice, cu o focalizare bipolară (atunci şi acum), din trilogia *Suflet japonez* poate naşte întrebări legate de legitimitatea aprecierilor pe caracteristici de ordin cultural antropologic, precum: Este oare *seppuku* (sau înfruntarea morţii fără frică) prilejul unei morţi nobile, iar onoarea cu adevărat mai importantă decât viaţa? Să fi putut moartea ca act conştient influenţa schimbarea conceptului de „lume" la japonezi? Pentru G. Băgulescu răspunsul la asemenea posibile întrebări nu este câtuşi de puţin ambiguu: „Viaţa pentru un samurai este puţin lucru, iar banii nu-s nimic. [...] Onoarea, dimpotrivă, face mai mult ca tot. (Băgulescu 2004: 177-178), iar întreg romanul pare să fie un ecou peste veacuri al unui poem din *Hagakure*: „Cum tot ce există în această lume nu este altceva decât o iluzie/Moartea reprezintă singurul gest de sinceritate." (Yamamoto 2008: 143).

Depărtarea în timp este lăsată să-şi spună cuvântul în text, astfel încât distanţarea cronologică capătă în trilogia *Suflet japonez* funcţia de refracţie prin care este înfăţişată lumea feudală ca instaurator al unei comparaţii culturale. Dar, în felul acesta, autorul român descoperă în societatea japoneză un model al contrariilor complementare, ce stă, altfel spus, nu numai sub semnul „sabiei", ci şi sub cel al „crizantemei", paternurile culturale identificate câţiva ani mai târziu de antropologul american Ruth Benedict. Neîndoielnic, pentru străinul ce încearcă să se apropie şi să înţeleagă istoria şi cultura japoneză, pare să avertizeze romanul la un nivel de profunzime al lecturii, contrariile întâlnite, ce provoacă uimire şi nedumerire, nu fac decât să contureze o *forma mentis* japoneză, în care coexistă activ agresivitatea şi non-agresivitatea, militarismul şi esteticul, trădarea şi loialitatea, conservatorismul şi deschiderea înspre nou:

„All these contradictions, however, are the warp and woof of books on Japan. They are true. Both the sword and the chrysanthemum are a part of the picture. The Japanese are, to the highest degree, both aggressive and unaggressive, both militaristic and aesthetic, both insolent and polite, rigid and adaptable, submissive and resentful of being pushed around, loyal and treacherous, brave and timid, conservative and hospitable to new ways." (Benedict 1994: 2)

Şi, în felul acesta, inevitabil, „ei" = ‚samuraii, japonezii' devin pentru „noi" = ‚cititorii altui timp, străinii', fie că se generează o comparaţie, fie un contrast, partenerul unui „dialog" cultural. Sau, reformulat, datele şi informaţiile oferite de textul narativ pot fi folosite de cititor pentru judecăţi de valoare. Desigur, „loialitate" şi „onoare" sunt concepte cu sens în toate culturile lumii, iar diferenţa faţă de cele japoneze nu constă atât în tip, ci în grad (cf. Heinz 1980: 30). Onoarea şi corolarul inseparabil al datoriei apar implicit sau explicit pe fiecare pagină a romanului lui G. Băgulescu, iar mesajul ideologic constituit duce la o comparaţie/un contrast pe cel puţin două nivele între, la un nivel particular, evul mediu japonez şi cel românesc şi, la un altul general, între istorie sau tradiţie şi actualitatea contemporană:

„Şi în cuprinsul istoriei noastre se găsesc minunate fapte de bărbăţie şi sacrificiu. Ele stau însă îngropate în pagini de cronici şi acoperite de nepăsarea noastră. Nădăjduiesc să pot da la iveală în curând o trilogie: *Suflet românesc*." (Băgulescu 2004/II: 28)

Neîndoielnic, autorul român trebuie să fi recunoscut atât în codul războinicilor feudali japonezi ce promovează „datoria" până la moarte şi „onoarea" până la sacrificiul suprem, cât şi în „frumuseţea" japoneză propriile-i idealuri şi a dorit să vorbească/să scrie despre aceste virtuţi ale spiritului, ferm încredinţat în puterea de armă (etică, estetică şi ideologică) a cuvântului:

„Mai tare decât ascuţişul de sabie este cuvântul şi cuvântul ca să fie auzit până în fundul Asiei are nevoie să fie scris şi scris cu chibzuială. Cuvintele spuse la locul lor nu au moarte." (Băgulescu 2004: 58)

În mod firesc, realitatea istorică se amestecă în romanul *Suflet japonez* cu o lume ficţională şi ţine de capacitatea de povestitor a scriitorului să transpună un eveniment istoric în cadrul unei naraţiuni. Şi poate aici i se pare autorului că miza sa a eşuat, conştient probabil că, dacă „subiectul" istoriei ar fi căpătat o mai atentă elaborare epică, şansele de validare estetică a acestui roman ar fi crescut exponenţial. Convins că arta oricărei naţiuni, care la izvoarele ei este de obicei naţională, devine universală prin efectele ei (v. Băgulescu 1942: 34-35) şi găsind o paralelă între viaţa personală şi istoria/cultura japoneză, G. Băgulescu a încercat să apropie publicul

românesc de ceea ce face ca japonezul să fie... japonez, cu regretul că vitregia timpurilor contemporane, ce consta nu atât între confruntări de forțe armate, cât în „ciocnirea" ideologiilor prin care se putea „pune prag" secolelor trecute pentru a începe veacuri noi pentru lume (cf. Băgulescu, apud Epure 2002: 172), l-au îndepărtat pe alocuri de ținta propusă:

> „Regret mult că împrejurările vitrege şi vremurile de energie prin care trece astăzi România nu mi-au dat răgazul să pot oferi cetitorilor un studiu potrivit însemnătății culturii nipone şi dorinții sufletului meu. Totuşi, trecerea în revistă a Istoriei şi Culturii Japoneze m-a înviorat şi mi-a adus noi speranțe pe drumul realizărilor naționale." (Băgulescu 1942: 35)

Încercarea de a trata trilogia *Suflet japonez* ca literatură întâmpină, cu siguranță, anumite dificultăți, deoarece prevalează în text informația istorică şi culturală asupra coordonatei literarității. Şi, întrucât narațiunea dă întâietate semnelor de *explicitare* (*signa propria*), conferindu-le câştig de cauză în fața celor de *interpretare* (*signa translata*), cititorul recuperează doar sensurile primare ale legendei celor 47 de *rōnin*-i, deşi poate că tocmai conotarea materialului faptic istoric cu sensuri secundare ar fi creat spațiul literarității...

Şi totuşi, în ciuda lipsei unui „tratament artistic" (cf. Marino 2010: 214) din partea autorului, care a privat coeziunea narativă de momentul său de „spectacol", anihilând valorizarea de ordin estetic, romanul *Suflet japonez* rămâne, în cele din urmă, o pagină de istorie literară românească. Este textul narativ ce-a îndrăznit temerar să valorifice mesajul subsidiar al detaşării oferit de proverbul japonez (- din lumea jucătorilor de *go* -): *Cine priveşte de pe margini are opt ochi*, menționat în *Hagakure*, perspectiva detaşării temporale şi spațiale ajutându-l pe autor să re-scrie „povestea" celor 47 de *rōnin*-i japonezi într-o variantă de expresie românească: „Iar lumea, de când e lume, rămâne veşnic aceeaşi: proslăvitoarea virtuților trecute, pedepsitoarea virtuților prezente..." (Băgulescu 2004/II: 317)

2. Poetica şi semiotica culturală în explorarea discursului publicitar japonez: de la *Nihonjinron la Kawaiiron*

2.1. „Automodelarea" culturii şi rezonanța ideologică: complicitatea între e*thos* şi *pathos* în discursul publicitar japonez

> *Japanese advertising has clear links with another, much older aspect of the country's culture: haiku, the beautiful one-line poetry whose best-known proponent among westerners is probably Bashō. This is an art form entirely based on symbolism. The Japanese are skilled at reading between the lines so the audience can extrapolate from a single image.*
>
> Mark Tungate, AD Land. *A Global History of Advertising*

> *Exemplul cel mai bun pentru ceea ce este ideologia ostensivă îl reprezintă publicitatea care a devenit enciclopedia şi arta postmodernității.*
>
> Aurel Codoban, *Imperiul comunicării. Corp, imagine şi relaționare*

Dacă orice model cultural şi orice act de comportament social presupune o comunicare, într-o nouă imagine a lumii contemporane, ce pare să mute omul din epistema cunoaşterii în cea a comunicării bazate pe un cod diversificat, convertibil diferitelor funcții ale limbajului şi adaptabil factorilor de spațiu şi timp (cf. Jakobson 1973: 40), publicitatea nu numai reflectă societatea, dar o şi construieşte. Artefact cultural (cf. Bougnoux 2000: 41), discursul publicitar este, în acelaşi timp, şi un semn legat de o anumită reprezentare a realității sociale.

Definit ca o practică de comunicare prin canale mass-media, mesajul publicitar poate fi văzut ca o „imagine-normă" (v. Dâncu 2009: 67) ce reflectă o dinamică socială, influențând comportamentul uman şi socialul prin alte

modalități decât o face cunoaşterea ştiințifică sau arta. Act de comunicare, în sensul antropologic al termenului, prin discursul publicitar oamenii pot acționa asupra celorlați oameni, dând naştere unor relații intersubiective, care sunt, în final, fondatoare ale societății. Dar „umanizarea" comunicării (cf. Boutaud 2005: 25) presupune, în mesajul publicitar, intervenția unui emițător şi a unui receptor înscrişi într-un discurs asumat, fiecare din cei doi încercând să se arate celuilat într-un moment al propriei deveniri. Deşi pare inițial a se afla în serviciul ideologiei consumului, depăşind funcția economică, publicitatea „acționează", în felul acesta, asupra structurilor sociale, putând fi folosită pentru promovarea unei etici şi a unei morale la nivelul maselor, comunicarea intersubiectivă fiind posibilă prin suprapunerea nu numai a mesajelor lingvistice, ci şi a unei cunoaşteri socio-culturale. Considerată, tocmai din acest punct de vedere, drept o cultură de masă, publicitatea poate provoca multiple efecte sociale. Folosind un limbaj constituit pe logica propagandistică (v. Fowles 1996: 96) a „exaltării" şi a „punerii în valoare", - este adevărat, de cele mai multe ori doar pentru obiecte şi servicii integrate practicilor cotidiene -, discursul publicitar poate deveni o formă de coerciție socială. Conținând un mesaj manifest şi unul latent (v. Jakobson 1973: 33), discursul publicitar îşi datorează puterea de influență asupra societății în funcție de interpretarea primită. Iar dacă decodificarea este făcută de consumator pe un fond comun de valori cu cel al ofertantului, înțelegând că acesta din urmă îi conferă produsului, pe lângă valoarea obiectivă, una simbolică (v. Peirce 1990: 302), discursul publicitar se transformă într-un „adevărat fenomen social" (Dâncu 2009: 53), un catalizator pentru activarea dimensiunii participative a comunicării. Prezentând caracteristici date de consumul imediat şi instantaneitatea receptării, considerată prin prisma relativei simultaneități (v. McLuhan 1964: 28) realizate între producerea mesajului şi consumul său, discursul publicitar devine instrumentul eficient al comunicării de masă (v. Frunză 2011: 144), într-o nouă definire a sa ce pare să pună accent mai degrabă pe construirea de relații decât pe transmiterea de informații (cf. Codoban 2011: 43), supralicitând latura relaționar-afectivă în procesul comunicării.

Bucurându-se la început de o analiză dintr-o perspectivă de cercetare ce combina teoria semnelor propusă de Charles S. Peirce (v. Peirce 1990: 268-332), cu cea o modelului comunicării afirmat de Roman Jakobson (v. Jakobson 1973: 77-104), discursul publicitar este supus, în ultimii ani, unor

examinări minuţioase de tip sociologic, psihanalitic, antropologic etc., care încearcă să-i evidenţieze trăsăturile particulare ce-l individualizează în faţa altor tipuri de discursuri, întrucât, pentru ca discursul publicitar să capteze atenţia, acesta trebuie să aibă o prezentare inedită măcar la nivelul expresiei, stârnind cititorul-receptor. Astfel, retorica unui discurs publicitar prezintă întotdeauna un cifru disimulat (cf. Jakobson 1973: 92), a cărui descifrare se face printr-o serie de operaţii la care este supus cititorul, cum ar fi, printre altele, cea de recunoaştere a semnelor unei limbi naturale sau a identificării şi descifrării paradoxului mesajului prin abaterea de la gradul zero al unei discursivităţi normale (v. Dâncu 2009: 217). Inevitabil, cu cât paradoxul este mai mare, cu atât gradul de persuasiune este mai ridicat. Prin urmare, la intenţia comunicării, alături de informaţie, se adaugă nu numai distracţia, amuzamentul emoţional (v. Sutherland, Sylvester 2008: 111), ci şi persuasiunea, întrucât comunicare înseamnă, în primul rând, influenţarea minţii altor oameni (cf. Bougnoux 2000: 15) prin intermediul semnelor.

Dar modelul retoric al comunicării a fost deja teoretizat de oratoria greacă şi romană, Aristotel definind retorica drept abilitatea de a găsi, în fiecare caz, mijloacele potrivite de persuasiune (v. Codoban 2011: 66), precum *ethos*-ul sau caracterul demn de încredere al vorbitorului, *pathos*-ul sau emoţiile audienţei stârnite de vorbitor şi *logos*-ul sau argumentarea logică. L*ogos* înseamnă conţinut, iar *ethos* şi *pathos* presupun relaţie, astfel încât, dacă în discursul scris mesajul se constituie prin argumentare şi logică, *logosul* devenind aici principalul mijloc al persuasiunii, în comunicare, persuasiunea se va baza pe *ethos* şi *pathos*.

Mai târziu, analiza făcută de Roman Jakobson situaţiei comunicaţionale şi funcţiilor comunicării propunea un echilibru între latura de transmitere de informaţii (referenţială, metalingvistică şi poetică) şi latura de relaţionare a comunicării (funcţia expresivă-emiţător, impresivă/conativă-receptor şi fatică-canal de comunicare), dar conceptul postmodern şi globalizant al comunicării dă tot mai mult câştig de cauză celei din urmă:

> „A comunica înseamnă a fi în relaţie pentru că originea comunicării se află în necesitatea de a pune în relaţie oamenii, de a-i face să coopereze, să-şi coordoneze acţiunile în vederea unor scopuri generale comune. În viaţa socială nu se poate obţine nimic fără comunicare." (Codoban 2011: 46)

Considerat iniţial ca un vehicul necesar economiei de piaţă, şi în Japonia discursul publicitar a căpătat treptat şi alte valenţe, publicitatea părând să deţină, în prezent, funcţia unui adevărat sistem de comunicare, al cărui mesaj

global încorporează atât coeziunea socială cât şi dimensiunea ideologică. Un exemplu în acest sens l-ar putea juca revista *Kōshitsu* (皇室), care, redactată în întregime în limba japoneză, dă totuşi două informaţii în limba engleză: pe copertă, imediat sub titlul japonez, este trecut echivalentul acestuia în limba engleză prin *Our Imperial Family*, cu toate că transpunerea literală ar fi *The Imperial Household* [*Family*], la care se mai adaugă şi traducerea cuprinsului în limba engleză. Ne-a reţinut imediat atenţia lipsa adjectivului posesiv „nostru" din varianta japoneză a titlului, dar interpretarea căreia îi face loc absenţa acestuia în limba japoneză, respectiv prezenţa sa în limba engleză, trimite, credem, în subsidiar, la rolul jucat de împărat în istoria Japoniei pentru constituirea naţiunii, cu precădere începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea, precum şi la prezervarea valorilor neo-confucianismului în arhipelagul japonez, ale căror garant se doreşte a fi, şi în prezent, împăratul. Japonezii îşi cunosc istoria şi a vorbi despre împărat nu necesită folosirea unui posesiv, detaliu ce nu mai poate fi însă valabil când discuţia se poartă într-o altă limbă decât cea japoneză.

Epoca Meiji (1868-1912), cu care începe modernizarea Japoniei după mai bine de două sute de ani de izolare (*sakoku*), este cea care propune promulgarea Constituţiei Imperiale, făcută publică la 11 februarie 1889, cu ocazia sărbătorii naţionale *kigensetsu*, care celebrează întemeierea mitică a naţiunii din 660 î.Hr., când se spune că ar fi coborât din cer primul împărat japonez. Constituţia, devenită „cadoul" special oferit poporului de împăratul ce reprezenta „autoritatea guvernamentală" şi „datoria militară" (v. Bellah 2003: 170), încearcă o reformă în domeniile social, tehnologic şi educaţional. Marcând sfârşitul „renovării" sistemului politic iniţiate de Restauraţia Meiji, Constituţia, al cărui arhitect a fost Itō Hirobumi (1841-1909), continuă moştenirea culturală a perioadei precedente, shogunatul Tokugawa (1600-1868), aflându-se când în *conflict*, când în *sinteză* cu cultura modernă a Vestului cu care Japonia începuse să intre în contact.

Restauraţia Meiji din 1868, numită şi „revoluţie aristocratică" (Duus 1998: 80), prin similarităţile pe care le prezintă cu alte revoluţii moderne ce au depăşit vechiul regim dovedindu-i incompetenţa, şi-a dorit crearea unei noi Japonii, împreună cu transformarea completă a ţării într-o naţiune modernă. Dar dacă, în mod obişnuit, „naţiune" înseamnă o comunitate organizată politic de vorbitori care împărtăşesc aceeaşi limbă şi cultură (v. Waswo 1996: 24), în perioada respectivă, accepţiunea termenului cunoaşte subtile nuanţări. Pentru crearea şi conservarea noului stat era necesară o

strategie particulară ce, conform unui decret imperial din 1868, presupunea concentrarea puterii guvernamentale într-un singur centru, deţinut de împărat, şi într-o singură identitate a conştiinţei naţionale: „The rapid march of civilization demands the concentration of the governing power in a single center and identity of feeling in the national mind [...]". (apud Duus 1998: 81) Iar dacă, la începutul Restauraţiei, „modernizare" devenise echivalent cu „occidentalizare", în timp ce „modernitatea" era văzută diametral opusă „tradiţiei" (v. Waswo 1996: 24), asemănător tuturor mişcărilor naţionaliste şi de independenţă de la începutul secolului al XX-lea, şi în Japonia începe să se manifeste în această perioadă încercarea de reconciliere a tradiţiei cu modernitatea. Se ajunge astfel la ideea „unicităţii" naţiunii japoneze şi a poporului japonez (v. Duus 1998: 128), specificitatea naţiunii fiind dată, în primul rând, de linia neîntreruptă a guvernării imperiale. Condusă de hotărârea de a restaura „onoarea imperială" prin „auto-consolidarea naţională" (cf. Duus 1998: 85) şi conştientă că „ţările civilizate" (*bunmeikoku*) sunt superioare nu numai din punct de vedere economic, ci şi moral (v. Duus 1998: 99), elita japoneză declanşează un curent de promovare a unui cod în care moralitatea presupune nu numai un progres personal, ci şi ataşamentul la valorile general recunoscute ale societăţii, aşa cum se consolidaseră ele de-a lungul timpului:

> „The Japanese tried to set aside the past with the minimum disruption, transform their society in the mold of those who had coerced Japan into trasforming itself, and forge relatively smooth relationships between Japan and the external environment, while simultaneously stabilizing their national identity even as they also attempted to redefine it." (Umegaki 1990: 251)

Devenind una din „axele" naţionalismului, The *Imperial Rescript on Education*, din 1890, va încuraja, prin urmare, revizuirea felului de a gândi al societăţii, promovând „frumuseţea" virtuţilor tradiţionale, cărora le va conferi un caracter transcendent:

> „Be filial to your parents, affectionate to your brothers and sisters; as husbands and wives be harmonious, as friends true; bear yourselves in modesty and moderation; extend your benevolence to all; pursue learning and cultivate arts, and thereby develop intellectual faculties and perfect moral powers; furthermore, advance public good and promote common interests; always respect the Constitution and observe the laws; should emergency arise, offer yourselves courageously to the State; and thus guard and maintain the prosperity of Our Imperial Throne coeval with heaven and earth." (apud Hirakawa 2009: 123)

Dacă guvernarea *bafuku* din perioada Tokugawa îşi modelase atitudinea în funcţie de sloganul *sonnō jōi* (‚respectaţi Împăratul, expulzaţi străinii') (cf. Hirakawa 2009: 85), ducând la izolarea ţării pentru două sute de ani, în

ambiția de a consolida puterea noului stat prin stăpânirea tehnologiei occidentale şi prin adoptarea modelului oferit de instituțiile vestice, guvernul Meiji a promovat o politică de deschidere imediată a Japoniei, în toate accepțiunile posibile. Pentru a împlini dorința Restaurației Meiji de recunoaştere internațională a noului stat, acelaşi naționalism care propovăduise expulzarea străinilor se manifesta acum sub forma căutării „civilizației şi a iluminării". Iar dacă, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, Sakuma Shōzan (1811-64), un intelectual de formație ambivalentă, confucianistă şi occidentală, propusese drept slogan al perioadei „morală orientală, ştiință occidentală" (apud Hirakawa 2009: 57), guvernul Meiji reformulează ideea transformând-o într-un scop de împlinit: „Adopt what is best in the culture of Europe to compensate for shortcomings in that of Japan." (apud Hirakawa 2009: 59). Sub pretextul de a crea un stat pe modelul celor europene, care să se afle într-o poziție de egalitate cu acestea, noua conducere, pentru a construi „o națiune ideală" (v. Watanabe 2012: 354), propune câteva directive de conduită exprimate succint de sloganurile: *fukoku kyōhei* (*îmbogățirea țării, consolidarea armatei*), *bunmei kaika* (*civilizație*) şi *jōyaku kaisei* (*revizuirea tratatelor*) (cf. Hirakawa 2009: 85). Deşi se va ajunge mai târziu la ultranaționalism şi imperialism, originea atitudinii nu pare să aibă legătură cu naționalismul modern (cf. Bellah 2003: 190), cât mai degrabă cu istoria veche a arhipelagului legată de integrarea națională sub conducerea unui împărat. Încă din secolul al VIII-lea, de altfel, Dengyō (767-822), care studiase în China, pomenise de *Dai Nippon* (*Marea Japonie*) (v. Nakamura 1968: 434), pentru ca, o sută de ani mai târziu, spre exemplu, Honda Toshiaki (1744-1821) să împărtăşească şi el convingerea că Japonia trebuie să devină una dintre cele mai mari națiuni ale lumii. (v. Keene 1969: vi)

În relația japoneză unică dintre împărat şi popor promovată de *kokutai* (*a special national polity*), un termen impus de perioada Meiji, ideologia familie-stat îşi găseşte temeiul în constelația de semnificații pe care le dobândise deja conceptul de „naționalism", atât unitatea națională precum şi moralitatea națională fiind legate de rădăcinile istorice ale poporului japonez. Dorind totuşi să-şi conserve sensul propriei tradiții pentru a-şi defini propria identitate culturală, guvernul Meiji insistă asupra păstrării unității „casei" (*ie*) ca o „unitate structurală" (Hirakawa 2009: 92), sentimentele pe care aceasta le include constituind o parte intrinsecă a sistemului de valori japonez tradițional. În limba japoneză, *ie* are, de altfel, trei accepțiuni: una de *clădire*, una de *cămin, familie* şi o alta de *sistem ereditar familial* (Takeda, apud Finkelstein 1991: 66), ultima fiind de fapt cea mai importantă în societatea japoneză tradițională.

Sistemul de relaţii familiale, părând să fie adecvat spiritului naţiunii moderne în curs de formare, devenea garanţia prezervării societăţii japoneze aşa cum fusese ea constituită pe temeiul legilor confucianiste şi neo-confucianiste în perioada istorică precedentă, potrivit cărora regulamentul ce guverna ordinea familiei era un imperativ pentru ordine şi pace: „ordering the realm and bringing peace to all under Heaven" (cf. Hirakawa 2009: 113), având drept model familia imperială, după cum reaminteşte şi revista *Kōshitsu* prin materialele şi imaginile publicate în ultimul număr din anul 2013.

În perioada Meiji, când regimul feudal sucombă şi este stabilită autoritatea centrală în figura sanctităţii sale împăratul ca simbol al unităţii naţiunii japoneze, se acordă o atenţie deosebită „eticii naţionalimului" (cf. Nakamura 1968: 444). Valorile etice confucianiste ale loialităţii (*chū*) şi pietăţii filiale (*kō*), la care se vor adăuga obedienţa faţă de Constituţie şi faţă de autoritate, respectul faţă de lege şi patriotismul înţeles ca dorinţa de sacrificiu pentru naţiune, devin garanţia politică pentru guvernul Meiji în restaurarea stabilităţii sociale şi în modelarea spirituală a ţării. Dar doctrina lui Confucius (552-479 BCE), poate una dintre cele mai puternice ideologii politice, promovând credinţa că fiinţa omenească are capacitatea de a trăi social, etic şi cultural, se constituise în nucleul gândirii politice încă din perioada Tokugawa, urmând să joace un rol crucial şi în perioada Meiji. Dintre învăţăturile confucianiste sunt reţinute mai ales cele referitoare la conceptul de stat (*kokutai*), într-o ordine de idei în care clasa conducătoare din epoca Tokugawa îşi doreşte, în servirea ţării, un sistem de principii etice, ideologice şi politice pe care să se sprijine în guvernare. La fundamentarea dezvoltării istorice a confucianismului însă, în perioada Tokugawa, a stat şi şcoala neoconfucianistă, fondată de Zhu Xi (1130-1200), ce a devenit apoi tradiţia ortodoxă a gândirii confucianiste. Cu învăţături care iau forma comentariilor textelor clasice ale doctrinei, şcoala neo-confucianistă refundamentează ideea că progresul are nu numai o componentă intelectuală, ci şi una morală (v. Watanabe 2012: 425), confucianismul fiind, de fapt, asimilat în Japonia astfel încât să se potrivească pe modelul străvechi al venerării strămoşilor (cf. Nakamura 1968: 418) şi al pietăţii filiale. Educaţia de tip moral-confucianistă, ce promova cele Cinci Virtuţi ale „umanităţii", „corectitudinii", „normelor de comportament", „înţelepciunii" şi „credinţei" în tipologia celor Cinci Relaţii identificabile între părinte şi copil, între conducător şi vasal, între soţ şi soţie, între bătrân şi tânăr şi între prieteni (v. Watanabe 2012: 14), a părut apoi, şi în epoca Meiji, mult mai apropiată de civilizaţia vestică europeană decât de

liberalismul anglo-american. Or, prin promovarea benevolenței, corectitudinii, înțelepciunii, sincerității şi a ideii precarității vieții (v. Keene 1969: 80), morala confucianistă, asociată cu credința budistă, a putut oferi „idei alternative" (Duus 1998: 115) elitei perioadei Meiji pentru a restaura disciplina socială şi ordinea vechii Japonii. Pietatea filială devenise astfel paradigma pentru loialitate față de monarh, față de stat, față de superior în general, loialitatea politică fiind reafirmată, în fapt, prin respectul față de capul familiei (v. Duus 1998: 129).

Revista *Kōshitsu* dedicată familiei imperiale japoneze şi activităților sale vine să ilustreze, o dată în plus, felul în care discursul publicitar poate crea teme de reflecție socială, modalitatea prin care publicitatea poate impune o viziune sau un ideal, făcând astfel trecerea de la cultura de erudiție, de tip bibliotecă, tăcută, la cultura de masă, comunicativă (ce se comunică), locvace. În retorica publicitară devine evident că, prin manipularea textului şi a imaginii, se pot obține toate efectele codurilor verbale (cf. Dâncu 2009: 221), funcția descriptivă (epidictică) şi argumentativă (deliberativă) devenind funcții complementare într-un discurs de un asemenea tip, care cere azi o „nouă etică a comunicării" (Frunză 2011: 148). La rândul său, prin retorica propusă, revista *Kōshitsu* consideră drept mijlocul potrivit de persuasiune *ethos*-ul, întrucât reclamă caracterul demn de încredere al vorbitorului, apelând la ceea ce este construit în prealabil prin educație şi mentalitate. Asemănător profetului sau preotului, împăratul ar fi, la rândul său, „moneda unui capital simbolic" (cf. Bougnoux 2000: 69), căruia este suficient să i se dea o voce pentru ca să aibă dreptate, adevărul enunțurilor sale găsindu-şi în mod automat garanția în măreția enunțării acestora.

Dar discursul publicitar este o construcție codificată multiplu (v. Dâncu 2009: 213), intențional şi neintențional, şi decodificată într-o manieră interactivă, într-un proces de interpretare multi-stratificat. Prin urmare, din perspectiva semioticii culturale, discursul publicitar impune anumite reguli ale comunicării culturale, legate de condițiile de transmitere a tradiției, de aducerea trecutului în prezent şi asigurarea continuității culturale, astfel încât un bun cultural să poată deveni şi un bun ideologic. Pentru aceasta, discursul publicitar, prin excelență un instrument de promovare, combină două structuri aparent concurente, respectiv textul cu imaginea (v. Barthes 1993: 938), în serviciul unei ideologii. Dacă, până în această eră a vizualului, ideologia se impunea realității prin forța cunoaşterii, în prezent, aceasta uzitează de imagologie care, fiind folosită cu succes în comunicare, impune

omului social o realitate, iar ceea ce se spune devine la fel de important cu ceea ce se arată. Contemplarea pasivă a imaginii este înlocuită de folosirea activă a ei, imaginea constituind oarecum locul de întâlnire dintre individ şi colectivitate. Modificând tipul de comunicare socială şi datorită gradului ridicat de indicialitate, ce o face să pară mai „reală", imaginea publicitară se adaptează cu uşurinţă nu doar nevoilor individului, ci şi exigenţelor sociale, prin lipsa constrângerilor sintactico-logice, devenind, în felul acesta, „limbajul inteligibilităţii maximalizate" (Codoban 2011: 41), specific, de altfel, comunicării de masă şi culturii populare:

> „De fapt, nu rolul imaginilor şi puterea lor s-au schimbat, ci tipul de cultură cărora le aparţin, cadrul lor de evaluare culturală. Imaginile, care sînt un mod adecvat de comunicare de masă, se regăsesc acum într-o cultură de masă, care le valorizează, şi nu ca înainte, în mediul unei culturi erudit-elitare, a textului, care le desconsidera. Cultura s-a democratizat, erudiţii au pierdut funcţia lor elitară şi hegemonică." (Codoban 2011: 40)

Iar analiza semiotică a imaginii îi conferă acesteia sens. Imaginea vehiculează un mesaj vizual, ceea ce face să se poată stabili o sinonimie între imagine şi reprezentarea vizuală. Dar, uneori, în discursul publicitar japonez, imaginea a devenit simbol, trecând de la asemănare sau imitaţie la convenţie socio-culturală, publicitatea având astfel capacitatea de a transforma un produs în obiectul dorit de consumatorul social, valoarea culturală putând-o activa şi pe cea ideologică. Rupând o rutină, noul discurs publicitar japonez dă câştig de cauză nu numai argumentării, ci şi rolului jucat de interpretare în cazul publicităţii şi modalităţii prin care aceasta ar putea influenţa valorile societăţii. Numărul 2 (luna februarie) din anul 2008 al revistei *Wa Raku* (和楽), al cărei titlu s-ar putea traduce prin ‚Bucurii/plăceri japoneze', poate deveni, credem, un exemplu ilustrativ în acest sens. Redactat în întregime în limba japoneză, numărul menţionat, deşi este un număr special, dedicat artei tradiţionale a caligrafiei, prezintă în conţinutul său şi numeroase alte texte extrem de interesante dedicate altor aspecte ale vieţii culturale japoneze, cum ar fi arta ceaiului, arta culinară, arta teatrului *kabuki* ş.a.m.d. Unul dintre ele este însă, credem, remarcabil prin arhitectura inedită a discursului publicitar propus.

După reclamele din paginile de început la diverse produse (cosmetice, bijuterii, băuturi, companii aeriene etc.), revista continuă, pe aproape o treime din numărul total de pagini, cu materiale dedicate caligrafiei japoneze şi maeştrilor caligrafi contemporani ce încearcă să păstreze viu spiritul acestei arte şi în vremurile actuale, aflate sub hegemonia aproape absolută a calculatorului. Urmează apoi, după un material dedicat artei culinare japo-

neze, un articol despre obiectele din ceremonialul ceaiului: 細川家の茶道具・千利休の精神を伝える (*Instrumentarul din ceremonialul ceaiului al famililiei Hosokawa. Transmiterea spiritului lui Sen Rikyu*), ce atrage atenția în mod special asupra bolului de ceai *kumagawa*, dar şi asupra felului în care instrumente din ceremonialul ceaiului au fost păstrate, de-a lungul timpului, de familia Hosokawa, în deplină concordanță cu spiritul ceremonialului, aşa cum a fost el fundamentat de cel considerat întemeietorul său, maestrul Sen no Rikyu, în secolul al XVI-lea. De la pagina 98 la 109, imaginile instrumentelor din ceremonialul ceaiului sunt însoțite de explicații şi comentarii, pentru ca, surprinzător, la paginile 110-111, să apară reprodusă imaginea unei maşini Lexus, în fața porții de intrare la un templu construit acum 400 de ani, aflat în strânsă legătură, explică o mică notă din subsolul paginii, cu maestrul Sen no Rikyu. Textul din coloanele care însoțesc imaginea („Frumusețea rafinată dusă la extrem într-o întâlnire dincolo de timp", „Frumusețea japoneză ce trece dincolo de timp" sau „O invitație la o experiență pe culmi necunoscute") nu oferă, la prima vedere, niciun sprijin cititorului deconcertat, cuvintele rămânând pentru el, preț de o clipă, un mesaj independent destul de obscur, fără nicio posibilă asociere cu imaginea maşinii de lux apărute în acest context. Nedumerirea cititorului se accentuează şi mai mult când întoarce pagina, la apariția imaginii (superbe!) a unui bol de ceai, însoțite de o scurtă explicație: „O formă a plăcerii ce scutură toate cele cinci simțuri". Pagina următoare însă, cu imaginea ce alătură partea din față a maşinii Lexus şi bolul de ceai, confirmă o posibilă legătură între maşină şi bol, încercând prin imagine şi text să expliciteze provocarea lansată: „Forma înspre o sublimare a timpului". Ochiul realizează, la un prim nivel, prin imaginea oferită, că alăturarea celor două obiecte se datorează unei asemănări formale: forma botului maşinii de lux Lexus reia, în contemporaneitate, forma bolului de ceai tradițional din ceremonialul ceaiului. Mai apoi, intelectul va prelucra informația, înțelegând că, în cele din urmă, imaginea-surpriză ce încheie articolul dedicat instrumentarului din ceremonialul ceaiului reprezintă, într-un anume fel, „brand-ul" Japoniei începutului de secol XXI, într-o întâlnire fericită între tradiție şi modernitate. În retorica acestei argumentări, compoziția şi punerea în pagină s-au constituit într-un aspect deosebit de important al construcției publicitare (v. Barthes 1993: 941), ierarhizând elementele mesajului şi direcționând lectura.

Dacă o reclamă americană la maşina de lux Cadillac, din anul 1959, combina designul maşinii cu silueta unei femei foarte elegante (v. Sivulka

2012: 210), reclama japoneză la maşina Lexus din revista *Wa Raku* a anului 2008 pare să încerce să re-construiască visul japonez al „niponicităţii". În general, se caută reclamele produselor doar când există interesul de a cumpăra ceva, aici însă nu pare să primeze acest context, deşi maşina Lexus aminteşte, totuşi, chiar dacă tangenţial, că este un obiect făcut să servească „logica creativă a luxului" (Dru 2002: 236).

Arta ceaiului este asociată, astfel, în mentalitatea culturală japoneză, înainte de orice, cu concepţia estetică a vieţii înseşi, al cărei ideal ar consta în a trăi în comuniune spontană cu natura şi frumuseţea, într-o lume a armoniei în care este exclusă orice apreciere de ordin intelectual. Artă complexă, ce se adresează tuturor celor cinci simţuri, ceremonialul ceaiului, spre deosebire de vitrina unui muzeu, reînsufleţeşte obiecte vechi de sute de ani (v. Kawabata 1997: 696), iar viaţa cotidiană capătă, în felul acesta, preţ de câteva ore, o altă valoare. Eliberată de povara rutinei şi a preocupărilor pur pragmatice, ceremonia ceaiului deschide poarta de intrare într-un univers al senzaţiilor pure, contingente cu frumuseţea. Mod de viaţă, dar şi un ideal al frumuseţii în simplitate, ceremonialul ceaiului evidenţiază, printre altele, eleganţa şi frumuseţea desăvârşită a mişcării gesturilor. Alăturarea, prin urmare, a imaginii unui bol de ceai cu cea a maşinii Lexus într-o revistă contemporană lasă loc unei sugestii de interpretare legată de analogia ce se poate construi între cele două obiecte, dar şi de „legătura emoţională" (Lehu 2007: 238), de dorinţele, aşteptările şi nevoile pe care acestea le pot recrea în receptor.

De ceremonialul ceaiului ca disciplină spirituală este însă strâns legat numele maestrului Sen no Rikyu (1521-1591), ce i-a fixat regulile în secolul al XVI-lea. În definiţia dată de marele maestru: „Ceremonia ceaiului înseamnă să pui ceai în apă fiartă, să faci ceai şi să-l bei." (*Cha no yu to wa tada yu wo wakashi cha wo tatete nomu bakari naru koto to shiru beshi*) (apud Petit, Yokoyama 2005: 64), dincolo de aparentul prozaism, se poate întrezări un temei filosofic cu rădăcini în credinţa *shinto*, potrivit căreia natura este sacră şi dotată cu spirit, ceea ce obligă ca fiecare detaliu din ceremonial, de la instrumentar la gestică, să fie tratat de către gazdă şi oaspeţi ca un lucru de maximă importanţă. Astfel, a bea ceai devine la japonezi un ceremonial cultural care, în complexa lui desfăşurare, anexează diverse alte compartimente artistice şi culturale, cum ar fi arhitectura, pictura şi caligrafia, aranjamentul floral *ikebana*, vestimentaţia gazdei şi a participanţilor, apropiindu-se, de altfel, foarte mult de o piesă de teatru tradiţional noh mai degrabă îndelung pregătită decât „improvizată".

Ceremonialul ceaiului este, pentru japonezi, în cele din urmă, un mod de a gândi şi de a fi. Maşina Lexus, se pare, încearcă să împărtăşească, la rândul său, acelaşi sistem de valori, iar construcţia discursului publicitar reuşeşte să sugereze toate acestea prin constituirea lui după principiul retoric numit sinecdocă (v. Boutaud 2005: 59), figura de stil ce exprimă generalul prin particular, întregul prin parte, genul prin specie. Fără a folosi imaginea omului, dar amintind de permanentul cuplu om-maşină, alături de bolul de ceai, maşina Lexus devine celălalt personaj principal al povestirii, ce, asemănător instrumentarului din ceremonialul ceaiului, face parte din viaţa cotidiană a omului, conferind valoare fiecărei clipe. Automobilul s-a transformat în obiectul-semn oferit unui comentariu general (v. Barthes 1993: 1136), în care un loc important îl ocupă omul, moravurile şi civilizaţia. Conştient că, de-a lungul timpului, maşina a devenit un obiect de masă cu o funcţie domestică, mesajul publicitar din revista japoneză vrea să scoată parcă obiectul din „neutralitatea" socială în care se află, conferindu-i un nou statut. La origine un ritual Zen, care cerea călugărilor adunaţi în faţa statuii lui Bodhidarma să bea ceai dintr-un singur bol, ceremonialul ceaiului a fost ridicat în secolul al XVI-lea la o estetică aproape religioasă, transformându-se într-o „religie a artei vieţii" (Okakura 1983: 103). Sintetizând, ceremonialul ar putea fi definit, prin urmare, ca un cult închinat frumuseţii în mijlocul vieţii de zi cu zi (cf. Okakura 1983: 88), toţi participanţii adunaţi în jurul licorii de nuanţa chihlimbarului bucurându-se de drumul artei ce face ca binele şi răul să devină noţiuni relative:

> „The tea ceremony was originally an aesthetic experience transcending the boundaries of aesthetics. Life and art become one and the same thing in the tea ceremony. The tea ceremony has survived to this day against all odds because the highest expression of the Japanese belief in the present moment can be found in this ultimate aesthetic experience." (Kato 1994: 158)

Asemănător, mesajul publicitar ce alătură un bol de ceai de o maşină de lux poate fi, la rândul său, analizat, în acest context, din punct de vedere estetic, semiologic sau hermeneutic, conducând înspre o concluzie interpretativă ce transformă maşina, prin analogie cu un bol din ceremonialul ceaiului, în acelaşi „cult al frumuseţii" din mijlocul cotidianului. Publicitatea, fiind însă un tip de discurs ce activează o comunicare persuasivă, credem că încearcă, printre altele, în acest caz, reluarea conceptelor devenite puncte „nevralgice" ale vremurilor contemporane globalizatoare, cum ar fi acelea de „identitate naţională" şi „japonez", fapt amintind de un curent ce-a debutat,

de fapt, în perioada Meiji şi care-a cunoscut apogeul în anii '70 -'80 ai secolului al XX-lea (v. Waswo 1996: 99), cunoscut sub denumirea de *Nihonjinron* sau „dezbaterea asupra *niponicităţii* ".

Pierzându-şi încrederea în ceea ce era japonez, politica guvernului Meiji promovase iniţial politica împrumutului fără discernământ a valorilor materiale şi spirituale ale Occidentului, ambiţiile naţionale ale perioadei fiind puse sub sloganul: „Datsu-A nyu-O" (*ieşire din Asia, intrare în Vest*) (cf. Umegaki 1990: 257). Încetul cu încetul însă, are loc o schimbare de atitudine în societatea care începe să-şi dorească tot mai acut să fie în acelaşi timp „japoneză" şi „occidentală". Dar această „dezvoltare dialectică" (Umegaki 1990: 253) a încrederii ca stat modern a fost în Japonia, în mod straniu, însoţită de o adâncire a sentimentului de insecuritate, deşi diferit de xenofobia de la jumătatea secolului al XIX-lea, şi a sfârşit cu campaniile militare din China şi Rusia şi, mai târziu, cu Războiul din Pacific. Se explică, în felul acesta, marea mobilizare din aceste războaie şi entuziasmul general, civic şi al massmediei, ce le-a însoţit. Ideea unanimă căreia i s-a creat contextul favorabil de exprimare a fost aceea că Japonia s-a aliniat naţiunilor „civilizate", că Japonia căpătase o „misiune naţională" şi că „destinul" naţional al ţării se împlinise prin pasul făcut în arena internaţională (cf. Duus 1998: 148): din „Japonia pentru ea-însăşi", Ţara Soarelui Răsare devenise „Japonia pentru lume":

> „Japonia apare mai întâi ca un loc al întâlnirilor şi al amestecurilor; însă poziţia ei geografică la extremitatea orientală a Vechiului Continent, izolarea ei intermitentă i-au permis totodată să funcţioneze ca un filtru sau, dacă preferaţi, ca un alambic care distilează o esenţă mai rară şi mai subtilă decât substanţele purtate de curenţii istoriei ce au venit să se combine aici. Această alternanţă de împrumuturi şi sinteze, de sincretism şi originalitate mi se pare cea mai potrivită pentru a defini locul şi rolul ei în lume." (Lévi-Strauss 2013: 11)

Dacă este adevărat că a crede într-un om sau într-o cauză, într-un ideal sau într-o ideologie înseamnă a fi constant în atitudine şi hotărâri, în conformitatea unui cadru sau a unei fidelităţi (cf. Ruyer, apud Dâncu 2009: 202), discursul publicitar japonez pus în serviciul afirmării identităţii naţionale o dovedeşte de necontestat. În anul 1985, spre exemplu, în cadrul unui proiect iniţiat deja de câţiva ani de canalul naţional de televiziune japonez NHK, editura Kodansha publica o serie de colecţii de eseuri sub tema 私の日本文化論 (*Japan as I see it*), ediţii de popularizare bilingve (japoneză-engleză), care debutează cu volumul 日本の心 (*Japanese Sensitivities*), continuă cu 日本文化を深まる (*Behind Japanese Culture*) şi se încheie cu 日本らしさ (*Japanese Essences*), unde semnează texte marile personalităţi (scriitori, antropologi,

sociologi ş.a.m.d.) ale momentului, cum ar fi Kenzaburo Oe, Chie Nakane, Shusaku Endo, Yasushi Inoue, Hayao Kawai etc, toţi încercând să definească, din diverse perspective, conceptul de „japonez" şi rolul Japoniei în arena internaţională:

> „When I look out at the rest of the world as a Japanese, I cannot help but feel that is about time that all of human society rid itself of the ideological ghosts of the great late civilizations such as fundamentalism. [...] I do not wish to take the stand that Japan is ahead of the rest of the world in this context, but I do feel that the whole of human society will in the future enter into a peaceful exchange of culture wherein confrontations and collisions are avoided by the mutual acceptance of each other's good points while gradually moving away from the *basic principle-ism* of the past." (Komatsu 1985: 113)

În această ordine de idei, imaginea publicitară a maşinii Lexus supusă analizei pare să fie compusă, în cele din urmă, din două subsisteme, pe care destinatarul le percepe simultan: un nivel al denotaţiei şi un altul al conotaţiei, cel din urmă fiind susţinut de cel dintâi (v. Barthes 1993: 1423-1425). Conotaţia presupune însă nu numai formarea semnului (semnificare, sintetic, mitic, poiesis), ci şi trimiterea la relaţia de comunicare contractată cu semnul sau prin semn (emoţie, empatie) (cf. Boutaud 2005: 62). Mai mult, toate ansamblurile de semnificaţii conotate recompun, în cazul discursului publicitar, anumite „câmpuri ideologice" ale contemporaneităţii (cf. Barthes 1993: 1427), astfel încât, în mesajul publicitar avut în vedere, bolul de ceai pare să conoteze „niponicitatea" maşinii de lux Lexus, discursul publicitar, tocmai datorită caracterului său persuasiv, putând fi analizat uşor ca unul ideologic. Binecunoscuta schemă comunicaţională emiţător-receptor pare să fi transformat aici doi înşi într-unul, dând naştere fenomenului de „autocomunicare" (cf. Lotman 1974: 67), dominant când termenii discuţiei angajează un organism naţional:

> „Fie ca poporul japonez să menţină vreme îndelungată acest preţios echilibru între tradiţiile trecutului şi inovaţiile prezentului; şi nu doar spre binele lui, căci întreaga umanitate găseşte aici un exemplu asupra căruia să mediteze." (Lévi-Strauss 2013: 184)

Codificând în mod intenţionat elementele unui text ideologic, receptarea se va face în funcţie de nevoi şi interese, de motivaţii sau inhibiţii (v. Dâncu 2009: 218), iar folosirea imaginii în discursul publicitar capătă o valoare esenţială, întrucât ceea ce este văzut devine parcă mult mai credibil, în sofismul general al comunicării de acest tip „a arăta" însemnând mai degrabă „a demonstra" sau „a se impune" vederii. Dacă analiza imaginii publicitare a maşinii Lexus a debutat cu una de tip argumentativ, ea s-a cerut apoi completată cu una de tip interpretativ, conversia interpretativă devenind de

maximă importanţă. Prin bolul de ceai, un adevărat simbol cultural japonez, emiţătorul i-a propus receptorului un cod de descifrat legat de o posibilă apropiere între instrumentarul din ceremonialul ceaiului şi maşina de lux Lexus, conducându-l pe un anumit traseu de interpretare, în care lectura detaliilor a instaurat o relaţie de analogie şi a propus un dialog. Receptarea interpretativă s-a constituit, şi în acest caz, pe „calcule interpretative" (cf. Dâncu 2009: 127) de tip inferenţial, prin întrebări de tipul *cine?*, *unde?*, *când?*, *ce?* (*cine* şi *de ce* a dorit alăturarea aparent inedită între obiecte aparţinând unor domenii de cultură şi civilizaţie atât de diferite?), prin calcule topice în care s-au reactivat, conştient sau nu, toposuri arhetipale socio-culturale partajate în comun de emiţător şi receptor, interpretantul fiind capabil cel mai adesea să reactualizeze doar o parte din toposurile inserate de creator (—„niponicitatea" bolului de ceai şi a maşinii Lexus —), prin calcule axiologice, provocate de aspectul discursiv al mesajului publicitar, în care indicii de valorizare sunt de ordin estetic, etic etc. (— două obiecte, deşi aparent aparţinătoare unor lumi mult diferite, se doresc amândouă un cult al frumuseţii în viaţa cotidiană japoneză—), şi, nu în ultimul rând, prin calcule ce se referă la scopul pentru care a fost produsă o anumită imagine, bazate pe deducţii şi supoziţii pornind de la zonele cele mai frapante ale imaginii (— surpriza iniţială legată de alăturarea celor două obiecte a făcut loc nu numai publicităţii bolului de ceai din patrimoniul familiei Hosokawa, ci şi maşinii Lexus —). Procesul de interpretare este o continuă colaborare între emiţător şi receptor, or, pentru aceasta, emiţătorul va fi atent la fiecare detaliu legat de cuvântul, imaginea sau referinţa culturală şi ideologică folosită, anticipând înţelegerea receptorului pe cont propriu, dar şi încercând orientarea înţelegerii, mai ales atunci când este vorba de un substrat ideologic (v. Barthes 1993: 947). Interpretarea receptorului, de cele mai multe ori neliniară, face loc *pathos*-ului, emoţiilor stârnite în auditoriu de emiţător prin apelarea la persuasiune:

> „Dacă vechea ideologie a fost activitatea de instalare a unui cod normativ şi interpretativ de inspiraţie textuală şi susţinut prin învăţământ, noua ideologie este mai degrabă ostensivă decât explicit normativă. Judecăţile pe care le formulează ea nu mai au forma evidenţei raţionamentelor logice, ci aceea a evidenţei percepţiei: naraţiunea înlocuieşte teoreticul, tot aşa cum metaforele şi metonimiile imaginilor înlocuiesc raţionamentele logice, iar credibilitatea – sau, adesea, doar credinţa – înlocuieşte vechiul adevăr logic. [...] El (caracterul de comunicare de masă) supervizează ideologia ostensivă prin care se trece de la a spune şi a invoca prin spunere, adică de la semnificare prin cuvinte (imotivat, arbitrar, digital), la a arăta prin analogic." (Codoban 2011: 99)

Construcția publicitară, definită ca un ansamblu de semne ce constituie un tip de discurs dificil de analizat datorită simbolurilor şi fragmentelor ideologice pe care le poate conține, exploatează toate funcțiile limbajului aşa cum au fost ele enunțate de Roman Jakobson, dar le ierarhizează diferit față de un discurs obişnuit, stabilind între acestea o tensiune conflictuală. În cele ce urmează, dorim să analizăm felul în care tensiunile, vizibile sau invizibile, pe care le declanşează aceste funcții creează, de fapt, un sens ce se revendică atât de la un univers cultural, cât şi de la o memorie individuală.

În anul 2012, Ministerul Afacerilor de Externe Japonez (MOFA) scotea pe piață un material publicitar sub forma unui DVD, intitulat *Japan: Fascinating Diversity*, ce poate fi vizionat şi în prezent nu numai pe site-ul ministerului, ci şi pe youtube. La un an de la triplul dezastru trăit de arhipelagul japonez la 11 martie 2011, ce combina unul din cele mai puternice cutremure din istorie cu de un tsunami extrem de violent, urmat, la scurtă vreme, de avarierea centralei nucleare de la Fukushima, într-o tentativă de a recâştiga atenția şi încrederea lumii, autoritățile japoneze aduc în atenția publicului internațional cinci concepte ce par să definească identitatea japoneză a momentului: *oishii* (*gustos*), *kawaii* (*drăgălaş*), *takumi* (*îndemânare, talent*), *omotenashi* (*ospitalitate*) şi *mirai* (*viitor*), prin cinci secvențe de film, cu următoarele titluri: *Oishii: The Magnificent Flavors of Tohoku*, *Kawaii!: Inside Japanese Pop Culture*, *Takumi: Japan's Artisan Tradition*, *Omotenashi: Japanese Way of Ospitality* şi *Mirai: Technology for a Better Future*:

> „The people of Japan are continuing their tireless reconstruction efforts following the Great East Japan Earthquake and Tsunami of March 11, 2011, which devastated the Tohoku region of northeastern Japan. In this short five-episode film, five presenters – well-known foreign specialists with extensive knowledge and insight on Japan – guide viewers to intriguing destinations, introducing Japan's fascinating culture and heritage alog the way. They also take viewers to the Tohoku region, which shows every sign of recovery. The film's goal is to help viewers around the globe rediscover the appeal of Japan." (www.mofa.go.jp/ japan_fascinating_diversity)

Plecând de la o anumită „convenție de lectură" (cf. Bougnoux 2000: 44) între producție şi recunoaştere pentru realizarea unui „efect de sens" (cf. Boutaud 2005: 70), dvd-ul *Japan: Fascinating Diversity* vine cu o nouă rețetă de comunicare, fabricând, printr-o „complicitate tandră " (cf. Boutaud 2005: 127), un mesaj ce conține şi invenția unui sens ideologic realizat prin morala imaginii. Axe diferite se încrucişează pentru ca dimensiunile discursive ale temelor, narațiunilor, personajelor, decorurilor etc. să poată colabora în crearea unui sens aflat şi în căutarea identității japoneze contemporane. Ca

pentru a consemna istoria orală a Japoniei de azi, valorile de bază japoneze în forma de viaţă a momentului pleacă, în materialul publicitar supus atenţiei, de la „gustos" şi ajung la proiecţia asupra „viitorului", adăugându-se şi completând cele din alte texte publicitare, în care, spre exemplu, modelul împăratului este garanţia conservării valorilor tradiţionale sau în care o maşină de lux continuă un fel de a fi japonez, toate pe fundalul pasiunilor dominante generate de conştiinţa apartenenţei la o naţiune.

Orice subiect dispune de o lume proprie, stăpânind un sistem de informaţii, amintiri sau anticipări care integrează şi orientează în fiecare moment un semnal nou (cf. Bougnoux 2000: 70), astfel încât vizionarea unui material intitulat *Japan: Fascinating Diversity* îi cere, inevitabil, receptorului, cel mai adesea non-nativ, pentru o interpretare adecvată, să-şi adapteze propria cultură de la o lume la alta. Desigur, încercarea de înţelegere a unei culturi în care nu s-a născut şi în care nu a fost educat face să rămână, pentru străinul ce încearcă apropierea de un alt spaţiu cultural, un reziduu în care se găseşte probabil acel ceva ce ţine de esenţa cea mai intimă a culturii respective şi ce va rămâne, negreşit, pentru totdeauna, inaccesibil. Dar, pentru o „bună" comunicare (v. Lehu 2007: 238), materialul publicitar invocat încearcă să depăşească aceste limite, conceptele ce definesc Japonia contemporană fiind aduse în discuţie de străini stabiliţi sau care au trăit deja în Japonia o lungă perioadă de timp: un bucătar spaniol apreciază bucătăria japoneză, un artist contemporan japonez atrage atenţia asupra culturii pop, proprietarul anglofon al unei galerii de artă din Japonia prezintă veterani japonezi din arta olăritului, a vopsitoriei şi a lacului, o scriitoare din Iran, călătorind de la nord la sudul arhipelagului, descrie ospitalitatea japoneză, iar un consultant de afaceri vietnamez deschide discuţia despre robotica viitorului în Japonia. Discursul publicitar *Japan: Fascinating Diversity*, deşi realizat de japonezi, le oferă nu numai străinilor prilejul incitant de a re-descoperi cultura şi civilizaţia japoneză la începutul secolului al XXI-lea în diverse aspecte ale ei, ci şi japonezilor ocazia de a se privi în imaginea pe care occidentalul şi-o formează despre ei. Discursul despre *niponicitate* (*nihonjinron*), ce-a traversat un întreg secol încercând să definească conceptele de „japonez" şi „Japonia", oarecum din perspectiva eternităţii, este reformulat şi înlocuit de vremurile contemporane, pline de schimbări rapide, de crize şi reorientări, prin discursul despre „drăgălăşenia" japoneză (*kawaiiron*), în care „japonez" şi „Japonia" sunt termeni ce-şi ataşează, poate de prea multe ori, adjectivul *kawaii* (‚drăguţ, drăgălaş').

Ca pentru a da naştere unui fel de mesianism publicitar, trei dimensiuni ale discursului, – locutorie (legată de componenta lingvistică), ilocutorie şi perlocutorie (ce privesc efectele acestui tip de discurs) (v. Dâncu 2009: 140) –, se combină în discursul publicitar *Japan: Fascinating Diversity* astfel încât, în planul actului locutoriu, imaginea însoţeşte textul reliefând relaţia japonezului cu lumea, în timp ce, în planul ilocuţional, prin activarea a două perspective, una informativ-descriptivă despre *cum* sunt japonezii şi o alta argumentativ-incitativă despre unicitatea japoneză, complementare, dar şi antagoniste, se ajunge la fenomenul de info-persuasiune. Acesta, la rândul său, oferă date legate de cultura şi civilizaţia japoneză actuală, actul perlocutoriu activând apoi o strategie complexă de persuasiune, ce-şi poate găsi loc în sediul memoriei afective, străinul fiind invitat, pe această cale, să cunoască Japonia construită de materialul publicitar. Dvd-ul propune astfel căutarea efectelor conjugate între sens şi simţuri, între semnificaţie şi senzorialitate (cf. Boutaud 2005: 83), punând în evidenţă o serie de structuri constante şi constelaţii simbolice, pe care, în momentul prezent, le privilegiază în Japonia sensibilitatea epocii. Publicitatea postmodernă japoneză construieşte, în felul acesta, un adevărat imaginar colectiv, inventează o tradiţie şi o construcţie simbolică culturală al cărei scop se vrea expresia spiritului naţional, dar şi schimbarea atitudinii faţă de produsul numit „Japonia". Creat printr-o politică comunicaţională, discursul publicitar *Japan: Fascinating Diversity* comportă o dimensiune emoţională esenţială în procesul de seducţie căruia îi dă naştere, fixează informaţia şi emoţia în memoria afectivă a destinatarului, ajutându-l să diferenţieze cultura japoneză de alte culturi naţionale, supunând atenţiei sale norme, valori şi idealuri ireductibile la alte culturi.

În sistemul semiotic creat de un discurs publicitar ce se doreşte în primul rând persuasiv, funcţiile cardinale ale limbajului: referenţială (mesajul centrat pe contextul oferit de informaţiile de natură economică, tehnică, utilitară), conativă (mesajul orientat înspre destinatar), fatică (menţinerea contactului comunicaţional), poetică (efectele de limbaj) şi metalingvistică (retorica limbajului întors asupra lui însuşi) (v. Jakobson 1973: 98) se aranjează într-o ierarhie diferită, în care funcţia prevalentă pare să fie cea conativă, urmată de funcţia fatică. Având drept caracteristică principală persuasiunea, funcţia emotivă este expresia directă a atitudinii subiectului faţă de obiect, exprimând afectivitatea unui *eu* sau *noi*, cu trimitere directă înspre funcţia conativă (v. Dâncu 2009: 166), ce orientează mesajul înspre destinatar, într-o formă implicată sau imperativă. Discursul publicitar luat în

discuţie activează prin excelenţă persuasiunea prin *pathos*, încercând un adevărat gest de seducţie, componenta seducătoare a argumentării dintr-un asemenea tip de discurs publicitar constând mai ales în faptul că ea se poate baza pe judecăţi de valoare, pasiuni, credinţe şi stereotipuri:

> „Comunicarea influenţează sau determină atitudinea, decizia, comportamentul sau acţiunea omului conform celor patru puncte cardinale ale teritoriului procedeelor sale: demonstraţie, persuasiune, manipulare, seducţie." (Codoban 2011: 79)

Imaginea şi textul în materialul publicitar *Japan: Fascinating Diversity* sunt percepute în cadrul unui univers de semnificaţii omogen, unde cuvântul interacţionează cu imaginea, explicitând imaginea, în timp ce imaginea încearcă să reprezinte cuvântul (v. Barthes 1993: 945), iar argumentarea iconică, indexată cu credinţe şi ideologii implicite prin intermediul toposurilor arhetipale şi socio-culturale (v. Boutaud 2005: 65), beneficiază de efecte ilocuţionare, cum ar fi şocul emotiv dat de întâlnirea cu un spaţiu cultural unic, şi perlocuţionare, precum invitaţia de a vizita Japonia. Mesajul publicitar pune în joc constituenţi cu valoare inegală (Boutaud 2005: 22), combinând trăsături pertinente, în funcţie de cadrul de experienţă sau de reprezentare şi în perimetrul unei cooperări interpretative, cu efecte de context, cu reguli de uzaj sau forme de legitimare, astfel încât, deşi un artefact, *Japan: Fascinating Diversity* se transformă, concomitent, şi într-un semn legat de o anumită reprezentare a realităţii sociale, ce lasă loc seducţiei dintr-o perspectivă morală (v. Barthes 1993: 1145). Apropiată mai mult de persuasiune decât de manipulare, seducţia accesează dorinţa de a fi dorit, făcând apel la o imaginaţie nelimitată. Discursul publicitar vrăjitor vizează omul de masă (cf. Codoban 2011: 75), funcţiile mesajului grupându-se, în seducţie, în jurul funcţiei expresive (emotive) (cf. Codoban 2011: 81). Iar dacă persuasiunea se bazează pe o argumentare ce recurge adesea la alte resurse afective sau de autoritate, manipularea, în schimb, apelează la ceea ce este construit în prealabil prin educaţie şi mentalitate, seducţia fiind, în acest sens, semnul întors al manipulării. Prin intermediul acestor procedee de comunicare poate fi însă construită identitatea ce are drept fundament, indubitabil, „programarea religios-culturală" (Codoban 2011: 69), monoteismul credinţei creştine conducând, spre exemplu, la un fel de monoteism al eului în cultura occidentală, la plasarea eului-actor într-un rol constant şi coerent, centrifug, cu totul diferit de eul japonez, mai degrabă centripet (v. Lévi-Strauss 2013: 56), construit din exterior, dar înspre care se orientează totul:

> „Într-o religiozitate epifanică, cum este cea japoneză, nu eul, ci locurile conţin în anumite momente sacrul. Eul poate fi atunci diferit în raport cu locurile şi momentele când joacă anumite roluri ce-i dau coerenţa de context." (Codoban 2011: 69)

Relaţia emiţător-receptor, cu toate că poate fi descompusă în două secvenţe distincte: emiţător – mesaj şi receptor – mesaj (v. Codoban 2011: 62), ea este, de fapt, una foarte directă şi implicată, după cum credem că o demonstrează discursurile publicitare japoneze supuse atenţiei, prin spaţiul de mediere simbolică sau semiotică creat. Or, acest spaţiu măsoară, paradoxal, libertatea umană (cf. Bougnoux 2000: 49), cu toate că stă, în acelaşi timp, şi sub semnul codului şi al convenţiei. Subiectul social, devenit subiectul enunţării într-un discurs publicitar, îşi construieşte propria punere în scenă prin procese complexe, neuitând că provine, de fapt, dintr-o lume socială în care fenomenele de comunicare produc efecte de sens nu mai puţin complexe (v. Boutaud 2005: 42). În societatea postmodernă, ce transformă comunicarea într-un act existenţial (cf. Frunză 2011: 141), lumea semnelor căreia îi dă naştere mesajul publicitar ajută omul, într-un anume fel, să se protejeze împotriva agresiunii realului. Creând „automodele ale culturii" (v. Lotman 1974: 58) care să tindă înspre o cât mai deplină corespondenţă cu cultura realmente existentă, discursul publicitar pare să se transforme el însuşi, pentru generaţia tânără japoneză, într-o formă de cultură (v. Tungate 2007: 237) ce avansează un mesaj în care sensul se construieşte cu ajutorul contextului, dezvăluind preferinţe estetice, filosofice, ideologice. Putând fi considerat şi o expresie a identităţii cultural-ideologice, discursul publicitar înfăţişează cultura, civilizaţia şi ideologia japoneză în tonuri şi tonalităţi în care fiecare lucru ţine simultan de mai multe registre (v. Lévi-Strauss 2013: 80), această rezonanţă amintind de capacitatea evocatoare a lucrurilor şi de patosul inimii de care vorbeşte enigmatica expresie din estetica japoneză *mono no aware* sau *frumuseţea lucrurilor simple şi efemere*...

2.2. Argument pentru „glocalizare": *Japonia pentru lume* în mesajul publicitar gastronomic japonez

> *An advertisement or commercial does not stand alone but enters into a number of intertextual relationships, which supply further dynamics to the message.*
>
> Jib Fowles, *Advertising and Popular Culture*

> *Je ne serais pas ce que je suis et je n'aurais pas de maison, de nation, de ville, de langue, si l'autre, l'hôte, par sa venue, ne me les donnait.*
>
> Jacques Derrida, *Responsabilité et hospitalité*

Literatura dedicată fenomenului globalizării (v. Marres 2008: 10) pe care-l trăieşte lumea contemporană apreciază că punerea în contact rapidă şi cotidiană se datorează nu numai mijloacelor de transport şi comunicare oferite de avion sau internet, care favorizează dezvoltarea pieței economice şi a celei turistice, ci şi gastronomiei. Mai mult, în sânul globalizării, este recunoscut azi fenomenul „glocalizării", termen creat, la nivelul formei, prin contracția rezultată între „global" şi „local", cu un conținut ce pare revendicat de la maxima *Penser globalement, agir localement* (v. Marres 2008: 25). Aşa-numitul fenomen al „transversalității" sau al „împrumutului cultural" (v. Marres 2008: 26) a putut, prin urmare, crea condiții favorabile „glocalizării", făcând posibilă răspândirea pe întreg mapamondul a produselor americane Mac Donald's şi coca cola sau a *sushi*-ului japonez, acesta din urmă ajungând să fie degustat sub o rețetă mai degrabă adaptată gustului local decât una fidelă locului de origine.

Se explică, în felul acesta, credem, de ce s-a preferat ca un capitol dedicat bucătăriei japoneze să deschidă un material publicitar scos pe piață de Ministerul Afacerilor de Externe Japonez (MOFA), sub forma unui documentar intitulat *Japan: Fascinating Diversity*, în anul 2012, la un an de la tripla tragedie trăită de regiunea Tohoku din partea de nord-est a arhipelagului japonez, la 11 martie 2011: un cutremur devastator de o înaltă magnitutine, însoțit de un tsunami fără precedent, urmat de avarierea centralei nucleare de la Fukushima. Într-o tentativă de a recâştiga încrederea

lumii, autoritățile japoneze aduc în atenția publicului internațional cinci concepte ce par să definească identitatea japoneză a momentului: *oishii* (*gustos*), *kawaii* (*drăgălaş*), *takumi* (*îndemânare, talent*), *omotenashi* (*ospitalitate*) şi *mirai* (*viitor*), prin cinci secvențe de film, cu următoarele titluri: *Oishii: The Magnificent Flavors of Tohoku*, *Kawaii!: Inside Japanese Pop Culture*, *Takumi: Japan's Artisan Tradition*, *Omotenashi: Japanese Way of Ospitality* şi *Mirai: Technology for a Better Future*.

Pentru o „bună" comunicare (v. Lehu 2007: 238), ce încearcă să depăşească „inaccesibilul" intim al unei culturi, în materialul publicitar *Japan: Fascinating Diversity* conceptele ce definesc Japonia contemporană sunt aduse în discuție de străini stabiliți sau care au trăit deja în Japonia o lungă perioadă de timp: un bucătar spaniol apreciază bucătăria japoneză, un artist contemporan japonez atrage atenția asupra culturii pop, proprietarul anglofon al unei galerii de artă din Japonia prezintă veterani japonezi din arta olăritului, a vopsitoriei şi a lacului, o scriitoare din Iran, călătorind de la nordul la sudul arhipelagului, descrie ospitalitatea japoneză, iar un consultant de afaceri vietnamez deschide discuția despre robotica viitorului în Japonia. Discursul publicitar *Japan: Fascinating Diversity*, deşi realizat de japonezi, le oferă nu numai străinilor prilejul incitant de a re-descoperi cultura şi civilizația japoneză la începutul secolului al XXI-lea în diverse aspecte ale ei, ci şi japonezilor ocazia de a se privi în imaginea pe care occidentalul şi-o formează despre ei, iar mesajul publicitar al episodului care deschide acest documentar, intitulat *Oishii: The Magnificent Flavors of Tohoku*, nu evidențiază doar eforturile legate de reconstrucția zonei calamitate Tohoku, ci şi încearcă să asigure şi să convingă populația lumii asupra siguranței alimentației şi, implicit, a vieții, în zona respectivă.

Un maestru bucătar spaniol, Josep Barahona, stabilit în urmă cu 20 de ani în Japonia, deținător al unui lanț de restaurante cu specific spaniol-catalan, după 10 luni de la evenimentul din Tohoku, pe care presa internațională l-a numit „povestea 3.11.", vizitează regiunea calamitată, pentru a face cunoştință cu bucătăria locală. Ajunge astfel să fie încântat de gustul *sake*-ului şi al orezului din zonă, de cel al cărnii de pui sau de vită, al fructelor de mare, al specialității *tofu* verde sau al soiului particular de spanac, adaptat unei regiuni cu climat rece. Revenit în restaurantul personal, maestrul prepară un meniu bazat în exclusivitate pe ingredientele din regiunea vizitată: un neobişnuit *sake* carbogazos însoțeşte un aperitiv de carne de vită crudă, urmat de stridii Matsushima gratinate cu maioneză din

miso, de pui Jidori prăjit cu portocale, de carne de vită Maesa cu sos de soia, de terci de orez cu spanac Kanjime, pentru ca festinul să se încheie cu o cremă catalană cu măr Fukushima. Cina propusă de maestrul chef spaniol le oferă, în felul acesta, oaspeților străni şi japonezi invitați la masă şansa de a aprecia specificul bucătăriei japoneze în general şi al celei din Tohoku, în mod special, un pretext, de altfel, pentru Josep Barahona de a face cunoscută lumii întregi rețeta specială a bucătăriei tradiționale japoneze.

Bucătarii japonezi, continuând, de fapt, o tradiție, mărturisesc deschis că „filosofia" artei lor culinare constă în „a accentua" savoarea naturală distinctă a ingredientelor folosite în prepararea mâncărurilor, astfel încât, dacă *cuisine* înseamnă, în mod obişnuit, în cultura occidentală, transformarea materiei prime, la adăpostul unei încăperi speciale, separate şi îndepărtate de consumator, într-un produs „compus, ornamentat, înmiresmat, fardat" (Barthes 2007: 21), bucătăria japoneză presupune o mâncare puțin gătită, alimentele ajungând pe masă în stare naturală. Rămâne, prin urmare, la latitudinea consumatorului să-şi prepare singur hrana, creând o compoziție proprie, asezonată anotimpului. Cadru cu fond întunecat, pe care se văd aranjate numeroase farfurioare pe care se află dispuse preparate sau ingrediente alimentare într-o cantitate foarte mică, alături de nelipsitul sos de soia, de bețişoare şi de ceaşca pentru ceaiul verde, spațiul static al platoului cu mâncare japoneză se transformă într-unul dinamic de îndată ce bețişoarele încep să alterneze liber, culegând de aici un vârf de legume, de acolo o înghițitură de orez sau o bucățică de peşte. Şi aceasta nu este prin nimic, aşa cum ar părea la prima-vedere, o atitudine morală de indiferență față de mâncare (v. Barthes 2007: 22), ci doar indicele că alimentația pare să se transforme, pentru japonezi, într-un „joc" de semioză „sincretică":

> „Această extraordinară economie de mijloace impune ca fiecare element să dobândească o pluralitate de semnificații – de exemplu, ca în bucătărie unul şi acelaşi produs să aibă o conotație sezonieră, o prezentare estetică, o consistență particulară distinctă de gustul lui." (Lévi-Strauss 2013: 80)

Dar bucătăria, consideră antropologii, este modul prin care omul încearcă să-şi încorporeze fizic lumea naturală (cf. Lévi-Strauss 2013: 78). Or, luând în considerare felul în care bucătăria japoneză prezintă produsele naturale în stare pură, lăsând combinarea lor pe seama alegerii şi subiectivității consumatorului, se poate afirma că această artă culinară nu şi-a dorit şi nu-şi doreşte nici azi să izoleze tranşant natura de cultură.

Într-o viziune clasică occidentală, ce separă, de fapt, într-o opoziție fundamentală natura de cultură, cultura ar putea fi definită (cf. Marres 2008: 23) ca acel „ceva" ce permite trecerea de la o adaptare genetică la ambientul natural la o formă de adaptare la habitat mai suplă şi mai uşor de transmis, bazată nu pe instinct, ci pe rațiune, imaginație şi limbă. Reformulat, cultura se dovedeşte a fi ansamblul realizărilor sau producțiilor specific omeneşti, în care arta culinară pare să dețină, totuşi, un loc aparte.

Basil Hall Chamberlain publica, în 1890, un dicționar cu titlul *Things Japanese* (v. Lévi-Strauss 2013: 148), în care, la litera T, apărea un articol intitulat *Topsy-Turvydom* sau „lumea unde totul este de-a-ndoaselea", arătând că japonezii fac multe lucruri invers față de cum consideră europenii firesc şi adecvat. Spre exemplu, meşteşugarul japonez trage spre sine fierăstrăul şi rindeaua, olarul învârte roata cu piciorul stâng, în sensul acelor de ceasornic, iar un croitor bagă ața în acul de cusut invers față de cum se întâmplă în cultura europeană, ducând urechea acului la ață, şi coase înfingând pânza în ac şi nu acul în pânză. Or, toate aceste exemple par să ilustreze convingător faptul că japonezul se situează mai debrabă în punctul de sosire decât în cel de pornire (v. Lévi-Strauss 2013: 82) al unei acțiuni, dezvăluind concomitent predilecția acestuia înspre mişcarea centripetă, orientată dinspre departe înspre aproape sau dinspre obiect înspre subiect.

Astfel, spre deosebire de mâncarea occidentală, ce se prezintă maiestuos într-o ordine ce accentuează platoul principal, indicând tendința de apropiere a subiectului față de obiect, nu numai aranjamentul florilor *ikebana* sau arta grădinii ce încearcă să exprime principiul vastității naturii în granițele unui spațiu limitat, în care natura vine înspre om, dar şi preparatele japoneze converg parcă înspre infinitezimal, înspre diviziunea şi risipirea lor subtilă, ca pentru a putea fi mai uşor apropriate. Iar colaborarea între beţişoare şi mâncare devine cumva o relație *sine qua non*: beţişoarele sunt instrumentul ce taie mâncarea pentru a putea fi înghițită, dar şi mâncarea este în aşa fel concepută încât să valideze existența beţişoarelor (v. Barthes 2007: 25). Mai mult, prin excluderea amestecurilor şi prin evidențierea elementelor de bază, bucătăria japoneză se caracterizează printr-o „igienă morală şi mentală orientată înspre simplitate" (cf. Lévi-Strauss 2013: 79), lipsa unei ierarhii a gusturilor lăsându-i fiecărui ingredient posibilitatea de a se evidenția. În felul acesta, în gastronomia japoneză, fiecare preparat ocupă un anume loc pe platou, după cum deține o poziție specială în meniul întreg sau în bucătăria de sezon: vara, spre exemplu, se preferă o mâncare de orez cu țipar, în timp

ce iarna se recomandă o mâncare caldă ca *sukiyaki* sau *nabe*. Arta culinară vine şi ea, prin urmare, să arate modalitatea în care japonezii au preţuit dintotdeauna schimbarea anotimpurilor, ritm ciclic însoţit de sentimentul nostalgic al petrecerii lucrurilor prin această lume, exprimat, de altfel, în estetica japoneză, prin conceptul *mono no aware* sau *frumuseţea lucrurilor simple şi efemere*, unde par să-şi aibă originea poemul *haiku*, ceremonialul ceaiului şi teatrul noh (v. Fukui 1985: 33), vădind profunda legătura cu natura a acestor arte. În Japonia, gătirea şi consumul alimentelor se transformă parcă într-un tablou ale cărui contururi se desenează sub ochii consumatorilor, pentru a dispărea apoi, la rândul său, în spatele unui alt tablou, şi el trecător, ca succesiunea anotimpurilor. Într-o perioadă a crizei identităţii, bântuită de diverse fantome ideologice sau ideologizante, arta culinară vine să stea drept mărturie, în cele din urmă, pentru identitatea culturală japoneză. Printr-o invitaţie la masă pe care i-o propune celuilalt, japonezul îi oferă acestuia atât posibilitatea apropierii, cât şi aceea a înţelegerii şi cunoaşterii reciproce...

Literatura de specialitate recentă dedicată noţiunii de „cultură" discerne în conţinutul acesteia două aspecte distincte (v. Vande Walle 2008: 44), date, pe de o parte, de o diviziune orizontală a culturii între o „bază" şi o „suprastructură", în care primează coordonatele de ordin material de tip tehnologic şi economic, şi, pe de altă parte, de o diviziune verticală a ei, ce separă societatea în grupe distincte, diferenţiind, spre exemplu, cultura japoneză de cea chineză sau de cea românească.

Or, în Japonia, nu este greu de observat trecerea de la prima semnificaţie a culturii la cea de-a doua. Dacă, în perioada aristocratică şi feudală, cultura pare să fi însemnat pentru japonezi ceea ce a reprezentat şi în Europa secolelor al XV-lea şi al XVI-lea, devenind sinonimă cu „a fi cultivat", ce implica nu numai a avea maniere rafinate şi un comportament sofisticat, ci şi a poseda cunoştinţe intelectuale şi talente lingvistice ce presupuneau cunoaşterea limbii japoneze şi chineze clasice, începând cu primii ani ai perioadei Meiji (1868-1912), cultura ajunge să stea tot mai mult sub emblema occidentalizării ce-a făcut posibilă asocierea cu civilizaţia materială, pentru ca, odată cu epoca Taishō (1912-1926), să treacă la cea de-a doua semnificaţie, constituind baza pentru ceea ce avea să fie numit „unicitatea" japoneză:

> „[...] Japonia, de partea ei, a dezvoltat mai mult decât oricare alt popor o propensiune analitică şi un simţ critic ce se exercită în toate registrele sentimentului şi ale sensiblităţii. Ea distinge, juxtapune, asortează sunetele, culorile, mirosurile, gusturile, consistenţele, texturile [...] " (Lévi-Strauss 2013: 49)

De-a lungul istoriei, de altfel, definiția identității culturale japoneze se leagă tot mai mult de auto-definirea ce vrea să prezinte o Japonie preexistentă Chinei şi Asiei centrale (cf. Vande Walle 2008: 45), iar, după restaurația Meiji, de o auto-definiție a unei Japonii preexistente Occidentului, perceput ca rațional, progresiv, ştiințific, individualist şi meritocratic. Se trece, prin urmare, de la o definiție orizontală la una verticală, ce face ca, la începutul secolului al XX-lea, pentru a defini „Japonia" şi „japonez", istoriografia locală să redescopere rădăcinile non-chinezeşti ale propriei culturi, fapt amintind de un curent ce-a debutat deja în perioada Meiji şi care-a cunoscut apogeul în anii '70 -'80 ai secolului trecut (v. Waswo 1996: 99), cunoscut sub denumirea de *Nihonjinron* sau „dezbaterea asupra niponicității". *Nihonjinron* este un discurs de diferență, unicitate şi omogenitate, „retrospectiv" şi „reflexiv" (cf. Vande Walle 2008: 39), în care identitatea culturală şi națională japoneză pare orientată înspre o viziune deschisă, diversă şi evolutivă (cf. Marres 2008: 37):

> „Le Nihonjinron (théorie de l'unicité du peuple et de la culture japonaise) se présente comme un discours d'unicité affirmant ainsi le principe de différence, mais à l'intérior de la culture elle-même." (Vande Walle 2008: 62)

Or, noul discurs publicitar japonez exemplifică ilustrativ modalitatea prin care acesta poate influența valorile societății, numărul 2 (luna februarie) din anul 2008 al revistei *Wa Raku* (和楽), al cărei titlu s-ar traduce prin *Bucurii/plăceri japoneze*, fiind remarcabil prin arhitectura inedită cu ajutorul căreia construieşte o identitate culturală şi națională. Într-un număr special dedicat artei tradiționale a caligrafiei japoneze, atrage atenția în acest sens, în mod particular, articolul desfăşurat pe 20 de pagini cu titlul この冬、旅鍋に惹かれて (*Atracțiile culinare din excursiile acestei ierni*), precedat de materiale despre caligrafia japoneză, puse sub genericul 書は人なり (*Caligrafia devine omul*), şi urmat de un text despre obiectele din ceremonialul ceaiului, intitulat 千利休の精神を伝える・細川家の茶道具 (*Transmiterea spiritului lui Sen Rikyu. Instrumentarul din ceremonialul ceaiului al famililiei Hosokawa*), ce aduce în fața cititorului bolul de ceai *kumagawa*, împreună cu alte instrumente din ceremonialul ceaiului care au fost păstrate, de-a lungul timpului, de familia Hosokawa, în deplină concordanță cu spiritul ceremonialului, aşa cum a fost el fundamentat de maestrul Sen no Rikyu, în secolul al XVI-lea. În conformitate cu spiritul revistei ce-şi anunță încă de pe copertă un cuprins dedicat plăcerii şi bucuriilor încercate de „spiritul japonez" (「わ」の心を楽しむ), bucătăria, alături de caligrafie, ceremonialul ceaiului, arta teatrului *kabuki* etc., se dovedeşte a fi una dintre acestea.

Acceptând că granița dintre biosferă şi semiosferă este cea dintre natură şi cultură (cf. Bougnoux 2000: 42), pentru om, orice încercare de a trasa o frontieră între lucruri şi semne se poate face doar acceptând existența unei filosofii a semnelor, respectiv a unui proces de semioză cu neputință de eludat din lumea în care trăieşte.

Charles S. Peirce (1990: 275), prin definiția dată raportului de semioză ca desemnând o acțiune sau o influență care este sau presupune o cooperare între trei subiecți, respectiv semn, obiect şi interpretantul său, clarifică tocmai această problemă a frontierei dintre lumea semnelor şi lumea naturală. Dacă aceasta din urmă este „lumea elementelor-pereche" (cf. Bougnoux 2000: 43), aşa cum poate fi ea recunoscută în cuplurile: stimul-răspuns, cauză-efect etc., interpretarea secvențelor pur fizice printr-un act de semioză însă va transforma această relație dual într-una ternară, în care un semn, în funcție de relația sa cu obiectul pe care-l denotă, poate fi numit „indice", „icon" sau „simbol" (cf. Peirce 1990: 277).

Câteva decenii mai târziu, în a doua jumătate a secolului al XX-lea, înțelegând că semiologia s-a dezvoltat împrumutând modelul lingvisticii, Roland Barthes, în *Eseuri de semiologie* (*Essais de sémiologie*), recunoştea şi aplica semioza la sisteme de semne ca moda, textul literar, cultura de masă sau mitologiile împrumutate din societatea de consum, reevaluând importanța discursului publicitar. Recuperate, stereotipiile pot arăta, astfel, modalitatea prin care un artefact cultural redevine natură în conştiința utilizatorilor (cf. Bougnoux 2000: 41) sau se schimbă în discurs prefabricat:

> „El [Roland Barthes] sugera că sarcina semiologului este să ridice *muthos*-ul, discurs mut sau confuz, la nivelul explicitării logice proprii numai logos-ului. Un tip de comunicare de masă ca vestimentația, bucătăria, publicitatea se ignoră pe sine, este mut şi mistificat şi se cere descifrat de rațiunea limbajului. Acest *logocentrism* postulează că pe măsură ce omul este mai cultivat se foloseşte din ce în ce mai mult de limbaj, „interpretant universal" şi semnificant prin excelență. În virtutea acestor axiome s-a pretins că bucătăria e structurată ca un limbaj, cu opozițiile sale pertinente între crud şi gătit, prăjit şi fiert, dulce şi sărat [...]" (Bougnoux 2000: 42)

Instaurând un tip particular de relație între lumea naturală şi cea culturală, respectiv între cea a biosferei şi cea a semiosferei, discursul publicitar gastronomic japonez din revista amintită invită cititorul la un fel unic de a petrece iarna, oferindu-i imagini cu diverse preparate culinare, fiecare fel gastronomic dorindu-se a fi, în felul său particular, „un poem al peisajului japonez de iarnă" (*Wa Raku* 2008: 79). Destinatarul mesajului publicitar este invitat, împreună cu prietenii şi familia, să descopere, asociate cu numele unor băi termale celebre, diverse specialități culinare de sezon centrate pe

nabe (1.cratiță, 2.mâncare), precum preparatele cu crab (*kaninabe*), cu file de peşte (*aranabe*), cu fazan (*kijinabe*), cu broască țestoasă (*supponnabe*) etc., fiecare din ele devenind, indirect, însuşi brand-ul băii termale (*onsen*) şi al pensiunii (*ryokan*) care o deserveşte.

În cele ce urmează, vom încerca să identificăm în materialul menționat modurile fundamentale de semnificare date de indice, semnul iconic şi simbol în discursul gastronomic publicitar japonez. Indicele (v. Peirce 1990: 290-299), aşezat la originea procesului de semnificare, este un semn aflat într-o legătură directă, nemediată, cu lucrul său, indicând o relație de tip parte-întreg, cauză-efect. Dacă, într-o conversație, intonația, privirea, poziția corpului se constituie într-un strat indicial ce „gestionează relația şi facilitează transferul eventualelor conținuturi informative" (Bougnoux 2000: 46), în discursul publicitar japonez dedicat gastronomiei acest rol pare să fie deținut de ingredientele care trimit la starea „naturală" sub care ele se regăsesc în preparatul culinar propus: fructe de mare, carne albă, legume şi zarzavaturi etc.

La indicele luat din lume se adaugă apoi iconicul (v. Peirce 1990: 285-290) sau imaginea în general, într-o retorică a imaginii publicitare, în care semnificația acesteia este cert intențională (cf. Barthes 1993: 1417), semnele iconice transformându-se în semne pline, pentru o cât mai bună lectură a imaginii oferite. În jurnalism, ca şi în artă, fotografia provoacă o „scurtcircuitare sensibilă" (Bougnoux 2000: 67) şi îmbogățeşte în mod vizibil mesajul publicitar, astfel încât limbajul vizual capătă puterea de a modela „spațiul concret" (v. Dâncu 2009: 169) al simțului gustului, dând naştere, în final, unui „sens gustativ". Încercând să transmită „sensul gustativ" prin intermediul imaginii, toate preparatele culinare deja enumerate din revista amintită sunt prezentate asemănător, printr-o imagine de prim-plan ce încearcă parcă să oprească o clipă din „odiseea mâncării" (Barthes 2007: 30) şi să-i asocieze calitatea senzorială de „gustos": ingrediente crude, ce par alăturate în caserolă atât în mod aleatoriu, cât şi aranjat, se transformă într-un produs dedicat alimentației după ce, în fața consumatorului, îşi pierd culoarea, forma sau frăgezimea prin fierbere, aşa cum lasă de înțeles şi bulele surprinse de pelicula fotografică. Fiertura cu file de peşte (*aranabe*), spre exemplu, creează aparența unei „supe" monotone, în care predomină doar două culori: la verdele crud al salatei, al frunzelor de rucola şi al cozilor de ceapă verde, ce conturează trei sferturi din cercul caserolei, se adaugă albul stins dat de fileul de peşte şi pasta *tofu*, ce întregeşte linia cercului, balansul între cele două nuanțe coloristice fiind realizat de pielea fileului de peşte. Imaginea preparatului culinar pare să amintească însă, în cele din urmă, de o

posibilă concordanță între culorile mâncării de sezon şi culorile pământului şi vegetației din anotimpul friguros, frunzele de zarzavat trimițând, totuşi, subtil, la primăvara ce se apropie. Prin culoare şi formă, *aranabe* aminteşte de o Japonie modestă, al cărei centru pare să fie pretutindeni şi nicăieri:

> „La crudité japonaise est essentiellement visuelle ; elle dénote un certain état coloré de la chair ou du végétal (étant entendu que la couleur n'est jamais épuisée par un catalogue des teintes, mais renvoie à toute une tactilité de la matière [...]). Entièrement visuelle (pénsée, concertée, maniée pour la vue, et même pour une vue de peintre, de graphiste), la nourriture dit par là qu'elle n'est pas profonde: la substance comestible est sans cœr précieux, sans force enfouie, sans secret vital: aucun plat japonais n'est pourvu d'un *centre* (centre alimentaire impliqué chez nous par le rite qui consiste à ordonner le repas, à entourer ou à napper les mets); tout y est ornement d'un aute ornement: d'abord parce que sur la table, sur le plateau, la nourriture n'est jamais qu'une collection de fragments, dont aucun n'apparaît privilégié par un ordre d'ingestion: manger n'est pas respecter un menu (un itinéraire de plats), mais prélever, d'une touche légère de la baguette, tantôt une couleur, tantôt une autre, au gré d'une sorte d'inspiration qui apparaît dans sa lenteur comme l'accompagnement détaché, indirect, de la conversation [...]. " (Barthes 1970: 32-33)

Continuând lectura imaginii, trecem la treapta simbolică a mesajului publicitar, simbolul (v. Peirce 1990: 299-304) încărcând semnul cu un „lizibil" (Bougnoux 2000: 47) ce devine nu numai un emițător de valori culturale, ci şi expresia unui mit colectiv sau a unei profesiuni de credință (religioasă, politică sau estetică). Aflându-se undeva în spatele argumentării, simbolul pare să vehiculeze o „certitudine palpabilă" sau un „simptom" colectiv ce iese din sfera dezbaterii (cf. Bougnoux 2000: 59-60). Preparatul culinar *kijinabe* pe bază de carne de fazan, prin urmare, ce apare fotografiat în revista *Wa Raku*, este asezonat la culorile anotimpului iernatic: maroniul a două pălării de ciuperci, inserate în peisajul ingredientelor în aşa fel încât să creeze iluzia optică a centrului, se combină cu albul-gălbui al cărnii de fazan, al pastei *tofu* şi al câtorva bucăți lungi şi subțiri de ceapă albă şi ghimbir, aşezate în caserolă puțin lateral față de linia imaginară ce-ar lega extremitatea superioară de cea inferioară a vasului, în care se află, sus, un grupaj de ciuperci de seră şi, jos, tăițeii *udon*, a căror tentă coloristică se integrează accentuând gama cromatică din jur. Verdele crud al salatei şi al frunzelor de rucola va înviora însă într-un ton primăvăratic compoziția, iar două mici bucăți de morcovi tăiate în formă de stea, acoperite parțial de frunzele de rucola, vor constitui pata de culoare discretă a acestui tablou. Formele rotunde ale pălăriilor de ciuperci sau longitudinale ale tăițeilor *udon* contrastează în mod evident cu careul celor două bucăți de *tofu*, ansamblul amintind de combinarea liniilor existente în natură, precum rotunjimea cercului, cu

cele geometrice, create de mâna omenească, precum formele cvatrulatere. Se întâlnesc în imaginea acestui preparat culinar, într-o fericită armonizare, nu numai simțurile şi senzorialul cu alimentația, ci şi culturalul cu naturalul, mâncarea metamorfozându-se parcă într-o „scriitură" (Barthes 2007: 23) particulară ce pune masa alături de universul întreg.

Iar sensul ultim pe care pare să-l descifreze dimensiunea simbolică, ce combină cuvinte cu imagini vizuale, a discursului publicitar dedicat artei culinare japoneze ar trimite înspre mesajul cultural al „niponicității". Într-o alchimie complexă a sensului, semioza „sincretică" lasă să se întrevadă perspectiva unei „căi" a artei culinare, pe care am numi-o *ryōridō* (*calea preparatelor culinare*). Urmând modelul celorlalte arte tradiționale japoneze, precum sa*dō* (*calea ceaiului*), *kadō* (*calea florilor*), *shodō* (*calea scrisului*), *budō* (*calea artelor marțiale*), în care componenta *dō*, cu semnificația de *drum, cale*, se revendică de la budismul zen, religie-filosofie ce refuză ființelor şi lucrurilor orice realitate permanentă şi care aspiră, prin atingerea Iluminării (*satori*), la o stare unde se aboleşte orice distincție, validând, în virtutea aceloraşi principii, ca fiind bune toate mijloacele încercate pentru atingerea acestei stări (cf. Lévi-Strauss 2013: 133), *ryōridō* ar deveni, la rândul ei, „calea" unei practici neîntrerupte înspre desăvârşirea interioară.

Emițătorul, făcând apel la stratul iconico-indicial al sensibilității japoneze, a reuşit să deschidă o ieşire simbolică dincolo de cuvinte, dintr-o perspectivă de înțelegere lipsită de orice ierahie de valori. Mesajul identitar al „niponicității" se încarcă astfel de diverse conotații, printre care, după cum propune revista *Wa Raku*, s-ar număra şi aceea de a încerca apropierea de natură în variate feluri, pentru a face loc unui timp de maximă plăcere alături de celălalt. Dar „Japonia" nu înseamnă, la începutul secolului al XXI-lea, numai Japonia pentru japonezi, ci şi Japonia pentru celălalt, astfel încât documentarul *Japan: Fascinating Diversity* sau articolele gastronomice din revistele nipone pot fi citite ca o invitație a lumii întregi la o masă tradițională japoneză. În aceste vremuri globalizatoare, pe de o parte, dar şi de exacerbare identitară, de stigmatizare şi diferență, pe de altă parte, Japonia pare să fi strecurat în definirea propriei identități caracteristica ospitalității. Din duşman (<lat. *hostis*), mesajul identitar obținut prin intermediul discursului publicitar gastronomic l-a transformat pe celălalt în oaspete (<lat. *hospes*), un egal cu care japonezul împarte propriile bucurii şi plăceri, pentru o mai bună cunoaştere reciprocă. Or, în final, aceasta pare să fi devenit însăşi definiția japoneză a „glocalizării"...

2.3. Identitate culturală şi națională: artefact mitologizant în mass-media japoneză

La culture [...] c'est la forge de l'identité.

R. Debray, *Un mythe contemporain: le dialogue des cultures*

Le conflit des cultures n'est donc aucunement une réaction à la globalisation, [...] mais bel est bien un produit de cette même globalisation.

J.-L. Amselle, *Branchements: anthropologie de l'universalité des cultures*

Istoria Japoniei ultimelor două veacuri se constituie într-o perioadă plină de furtunoase schimbări, iar rapiditatea cu care acestea au fost impuse ca „normalitate" au lăsat, inevitabil, urme importante în formarea/înțelegerea identității culturale şi naționale. După două sute cincizeci de ani de izolare (*sakoku*), în care Japonia fusese închisă nu numai europenilor, ci şi relațiilor diplomatice cu China, odată cu Restaurația Meiji (1868-1912) din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, Țara Soarelui Răsare cunoaşte „aventura occidentală", când arhipelagul îşi deschide porțile față de Occident, intrând într-un secol XX ambivalent, violent şi paşnic, plin de varii problematici de ordin religios, cultural, social, economic, politic şi militar.

Pentru Mori Ōgai (1862-1922), spre exemplu, unul dintre „giganții" intelectuali ai perioadei Meiji, om de ştiință şi umanist ce a desfăşurat o carieră de medic dublată de una de scriitor, anii petrecuți în Europa occidentală au însemnat nu numai întâlnirea cu valorile unei alte culturi şi civilizații, dar şi, uimitor, într-un anume fel, *redescoperirea* propriei culturi. Dacă Mori Ogai însă, înspre finalul vieții, luat de curentul „întoarcerea la Japonia" sau „revenirea la a fi japonez" (v. Hirakawa 2009: 117), după o carieră literară de douăzeci de ani, va considera potrivit să renunțe definitiv la ficțiune, considerând-o drept *uso* (*minciună*) (v. Snyder 1994: 353), pentru a se reorienta înspre narațiunea istorică şi biografii, încă de la sfârşitul secolului al XIX-lea, intelectuali japonezi ca Okakura Tenshin (1862-1913) formulează deja ideea unei unități asiatice, bazate pe „universalitate" şi „voința de a descoperi adevărul", în care Japonia ar ocupa un loc privilegiat. Existând tendința de a atribui tehnologiei militare puterea națiunilor occidentale, în societatea japoneză, confucianiştii conservatori, în mod special, puteau hrăni iluzia superiorității spirituale a Asiei. Pentru Okakura Tenshin

(v. Vande Walle 2008: 63), Occidentul este o lume dominată de agitație, obsedată de lupte şi războaie, de psihologia individualismului, de libertate şi egalitate, intelectualii vestici arătându-se mai degrabă interesați de metode de cercetare analitice ale mijloacelor vieții, decât de sensul sau obiectul vieții. În opoziție, civilizația asiatică îi apare însă acestuia ca una caracterizată prin stabilitate şi armonie, prin puterea de sacrifiu al sinelui şi toleranță, această unitate asiatică fiind, potrivit aceleiaşi interpretări, centrată pe Japonia, atâta vreme cât arhipelagul nipon reuşise, datorită geniului său nativ, sinteza şi adaptarea modernă a celor două mari civilizații chineze şi indiene (v. Vande Walle 2008: 62), ieşind, într-o comparație cu Occidentul, superior acestuia.

Alăturându-se japonezilor, străinii se lasă şi ei antrenați în epocă de acest curent al definirii Japoniei, astfel încât poetul indian Rabindranath Tagore (1881-1941), cu ocazia primei vizite în Japonia, ține, în 1916, la universitatea Keiō, o conferință intitulată *Spiritul Japoniei* (*The Spirit of Japan*), prilej cu care invocă în fața publicului japonez argumentul „responsabilității" pe care îl are fiecare țară de a trimite o „invitație culturală şi spirituală" lumii întregi (v. Kawabata 1969: 54). Depăşind relativismul cultural, potrivit căruia un străin nu va putea niciodată înțelege cu adevărat o altă cultură în afara celei de origine, Tagore, încercând parcă să depăşească ipoteza antropologică amintită, îşi asumă misiunea de a le arăta japonezilor fața nevăzută a „măreției" propriei lor identități culturale:

> „When Japan is in imminent peril of neglecting to realize where she is great, it is the duty of a foreigner like myself to remind her, that she has given rise to a civilization which is perfect in its form, and has evolved a sense of sight which clearly sees truth in beauty and beauty in truth. She has achieved something which is positive and complete. It is easier for a stranger to know what it is in her which is truly valuable for all man-kind, - what is there which only she, of all other races, has produced from her inner life and not from her mere power of adaptability. " (Tagore, apud Kawabata 1969: 55)

După „modernizarea" începută cu perioada Meiji în anul 1868, care înlocuieşte sistemul feudal cu cel al unei națiuni ce recunoaşte autoritatea absolută a împăratului, după atâția ani de... absență, venise momentul istoric care cerea nu numai o reformă politică, ci şi plasarea Japoniei într-un context internațional. Istoria îşi urmează cursul, iar dezvoltarea aproape forțată aduce cu ea şi criza (cf. Ōe 1995: 41-43), ce declanşează creşterea fascismului japonez, invazia Chinei şi Războiul din Pacific, înfrângerea din cel de-al doilea război mondial şi bomba atomică, prăbuşirea fascismului şi, în final, reconstrucția şi prosperitatea economică postbelică, ce va genera aşa-numita „apoteoză" a materialismului.

Nevoia materială este, într-adevăr, în Japonia anilor '60~'70 din secolul al XX-lea, tot mai mult satisfăcută (se înregistrează o creştere economică de 10% în fiecare an), în timp ce, pe de altă parte, pare că se schimbă sau se pierd valorile morale. În încercarea de a promova „un model de viață" (Ōe 1995: 63) şi „un model uman" (Ōe 1995: 64) pentru prezent şi viitor, care să fie altceva decât o maşină sau un calculator, cetățeanul dezorientat şi alienat al marilor aglomerări urbane se vede salvat doar rememorând sensul vieții şi al morții aşa cum era el reflectat de vechea mentalitate japoneză. Intervine teama pentru viitorul unui prezent atât de prosper, deoarece omul se naşte, trăieşte şi moare, conform credinței shintoiste şi budiste îmbrățişate de arhipelag, în „circularitatea" unei lumi pe jumătate vizibile, pe jumătate invizibile. Şi în Japonia, progresul şi modernizarea şi-au arătat scopul, dar, pentru ca omul să poată fi scos din angrenajul economic, trebuia ca el să-şi găsească rădăcinile interioare, pământeşti şi comunitare. În contextul actual, japonezul înțelege că poate afla sensul sacru al vieții doar în sinteza religie-cultură-societate-ordine politică (cf. Kitagawa 1994: 266) ce defineşte natura realității şi sursa ordinii sale, conferind legitimitate şi justificare credințelor, gândurilor, convingerilor şi acțiunilor indivizilor şi societății.

Prin urmare, într-un moment în care lumea ajunge să cunoască cel de-al treilea capitol al globalizării, datorită avionului şi internetului, ce continuă, de fapt, alte două momente asemănătoare trăite de omenire în secolele al XVI-lea şi al XIX-lea, devenite posibile, la ora respectivă, datorită, mai întâi, caravanelor şi, ulterior, vaporului transcontinental cu aburi, trenului, telegrafului şi telefonului (v. Marres 2008: 16), Japonia încearcă şi ea să-şi găsească şi să-şi definească propria identitate culturală şi națională. Dacă prima globalizare însemna pentru Japonia întâlnirea, în secolul al XVI-lea, cu marinarii portughezi care îi prezentau puşca (v. Bouvier 1995: 44-47) sau cu misionarii iezuiți care apreciau japoneza ca fiind „limba diavoului", a doua globalizare începe cu debarcarea în oraşul Edo (Tokyo de azi) a comandorului american Perry, la jumătatea secolului al XIX-lea, ce face posibilă deschiderea progresivă a Japoniei înspre piața occidentală, pentru a sfârşi, câțiva ani mai târziu, cu restaurația Meiji (v. Marres 2008: 18). Iar cea de-a treia globalizare, născută imediat după cel de-al doilea război mondial, va conduce Japonia la o societate post-industrială, puternic informatizată şi pusă în serviciul consumatorilor.

Acceptând acest fenomen al globalizării devine interesant de urmărit efectele cărora le-a dat naştere în diverse culturi şi societăți. Pentru Japonia,

spre exemplu, Occidentul pare să fi fost, dintotdeauna, atât „inamicul", cât şi modelul de urmat. Încercând să-şi păstreze independenţa, după mai bine de două sute de ani de izolare, Japonia îşi deschide porţile contactului cu lumea întreagă, dar îşi pune imediat întrebarea dacă se putea intra în cursa modernizării şi occidentalizării fără a-şi renega propria tradiţie ?! Or, tocmai aici intervine problema identităţii şi modalitatea sa de prezervare. Ficţiune sau reconstrucţie, discursul identitar pare să fi căpătat în Japonia valoarea redescoperirii propriei culturi.

Definind cultura ca „maniera particulară, localizată în timp şi spaţiu, pe care o împărtăşesc membrii unei populaţii omeneşti, obligaţi să gândească şi să trăiască prin intermediul unor relaţii cu membrii unei alte comunităţi umane" (cf. Marres 2008: 23), dorim să supunem atenţiei, în cele ce urmează, felul în care se păstrează sau evoluează cultura japoneză la începutul secolului al XXI-lea. Înclină ea oare înspre un *statu quo* sau înspre schimbare ? Este oare cultura japoneză una închisă, cu o dezvoltare strict endogenă, în conformitatea unor cauze interne culturii înseşi sau această aparenţă de „omogenitate" ascunde, în subsidiar, schimbări datorate unor neîntrerupte „întâlniri culturale"?

> „Tout se passe, en effet, un peu comme si les cultures fournissaient les unes aux autres ou mettaient *sur le marché* un ensemble de signifiants, dans lequel chacune puiserait ce qui lui convient et l'assignerait à tel signifié ancien ou lui attribuerait tel signifié nouveau." (Marres 2008: 25)

Trecutul, dezvoltat sub o formă rizomatică şi aflat într-o strânsă legătură cu prezentul, face ca orice încercare de întoarcere la izvoare, la rădăcini, la tradiţie să devină întotdeauna o „creaţie" (Marres 2008: 25), un artefact ce re-creează o identitate. Studiul de faţă, focalizat pe mass-media japoneză, încearcă să evidenţieze în ce măsură caracterizează identitatea culturală japoneză trăsăturile de „omogenitate" şi „diferenţă" şi, de asemenea, să reliefeze felul în care identitatea naţională este validată de acestea. Purtăm, de altfel, convingerea că, exploatând nu numai „omogenitatea", ci şi „diferenţa" reprezentată de întâlnirea cu „celălalt", cultura japoneză a putut fi văzută drept „unică", tocmai alteritatea ipostaziată în cultura occidentală făcând posibilă re-definirea identităţii culturale şi naţionale japoneze în contemporaneitate.

Rupând o rutină, noul discurs publicitar japonez exemplifică ilustrativ modalitatea prin care acesta poate influenţa valorile societăţii, numărul 2 (luna februarie) din anul 2008 al revistei *Wa Raku* (和楽), al cărei titlu s-ar

traduce prin *Bucurii/plăceri japoneze*, fiind remarcabil prin arhitectura inedită cu ajutorul căreia construieşte o identitate culturală şi naţională. Atrage atenţia, în acest sens, în mod particular, un articol despre obiectele din ceremonialul ceaiului, intitulat *Instrumentarul din ceremonialul ceaiului al famililiei Hosokawa. Transmiterea spiritului lui Sen Rikyu*, ce aduce în faţa cititorului nu numai bolul de ceai *kumagawa*, împreună cu alte instrumente din ceremonialul ceaiului care au fost păstrate, de-a lungul timpului, de familia Hosokawa, în deplină concordanţă cu spiritul ceremonialului, aşa cum a fost el fundamentat de cel considerat întemeietorul său, maestrul Sen no Rikyu, în secolul al XVI-lea, ci şi (surprinzător!) imaginea maşinii de lux Lexus. O maşină de lux se doreşte, prin urmare, continuatoarea unui fel tradiţional de a fi japonez adaptat pragmaticii vremurilor contemporane, în care *kimono*-ul tradiţional japonez poate fi combinat cu accesorii occidentale sau în care un *furoshiki*, textilul folosit de-a lungul secolelor de japonezi la împachetat şi transportat diverse obiecte, ajunge să poarte semnătura celebrului designer Giorgio Armani. Or, toate aceastea devin posibile doar pe fundalul pasiunilor dominante generate de conştiinţa apartenenţei la o naţiune, reclamele din revista *Wa Raku* a anului 2008, în încercarea de a reconstrui visul japonez al „niponicităţii", supunând, indirect, dezbaterii semnificaţia termenului „japonez" (*Nihonjinron*):

> „Le Nihonjinron (théorie de l'unicité du peuple et de la culture japonaise) se présente comme un discours d'unicité affirmant ainsi le principe de différence, mais à l'intérior de la culture elle-même." (Vande Walle 2008: 62)

Fenomen, pe de o parte, cvasi-stabil, iar, pe de altă parte, variabil (Vande Walle 2008: 42), cultura, pentru a contura cu o cât mai mare precizie fenomenul japonez, pare să ceară, în completarea unei definiţii dintr-o perspectivă antropologică, legată de civilizaţia unui popor, de practicile şi credinţele unei societăţi particulare, o literatură de politologie sau relaţii internaţionale, de vreme ce naţionalismul cultural japonez este, prin excelenţă, unul de natură culturală (cf. Vande Walle 2008: 42). A vorbi, aşadar, despre cultură înseamnă a face loc problematicii identităţii, artefactul care, la rândul său, în contextul politicii internaţionale, în care naţiunile sunt percepute ca „actori operanţi" (Vande Walle 2008: 43) în construcţia şi proiecţia identităţilor colective, poate indica, în acelaşi timp, construcţia naţionalităţii şi a statului.

La 1 martie 2012, la un an de la *Povestea 3.11.,* titlul cu care a intrat în mass-media internaţională una din marile tragedii trăite de Japonia în

ultimul mileniu, cutremurul de o înaltă magnitutide, însoțit de un tsunami devastator, ce-a dus la avarierea centralei nucleare din Fukushima, postul englez de televiziune BBC Two difuza documentarul *Japan's Children of the Tsunami* (*Tsunami no kodomo*), în care erau intervievați copii cu vârstă cuprinsă între 7 şi 10 ani, supraviețuitori ai triplei tragedii trăite de arhipelagul nipon la 11 martie 2011. Documentarul are ca locații o şcoală primară unde tsunami-ul înfricoşător a omorât 74 de copii şi o şcoală din apropierea centralei nucleare din Fukushima, frecventată în prezent de copiii din zona evacuată. „Nucleul tare" al documentarului ce prezintă tragedia prin ochii copiilor supraviețuitori, în al căror vocabular se poate uşor recunoaşte repetiția obsesivă a lexemelor „înspăimântător" (*kowai*), „a ajuta" (*tasukeru*) şi „a fi ajutat" (*tasukaru*), arătând dificultățile cu care se confruntă în prezent zona calamitată, credem că poate fi redat prin sintagma „demnitate tăcută" (*shizukana igen*), pe care am adăuga-o, în calitate de particularitate sugestivă a unei identități naționale, ca subtitlu documentarului amintit: *Copiii tsunami-ului* sau, am completa, *despre demnitatea tăcută*.

Prezentând coexistența unor tendințe diverse, conservatoare, dar şi înnoitoare, discursul identitar japonez se prezintă astfel ca un artefact nu numai „resubiectivizat cultural" (v. Vianu 1982: 158), ci şi „mitologizant", - prin funcția socială îndeplinită, de „reglator" al mecanismelor ce susțin existența comunitară, şi prin cea psihologică, de asumare afectivă a unui „ethos" (v. Coman 1985: 69-83) - , ce se elaborează progresiv şi se modifică în permanență, alteritatea fiind înscrisă aici ca un constituent extrem de important. Considerată drept un construct dialectic prin „auto-" şi „exo-" identificare, identitatea culturală şi națională este re-afirmată de mass-media japoneză ca ceva ce se enunță şi se proclamă în fața „consumatorilor culturali" (Vianu 1982: 158) cu o „conştiință revendicată" (cf. Marres 2008: 27), înlesnindu-i astfel identității tocmai accesul la universalitate.

3. Semiotica culturală şi artele tradiționale japoneze

Caligrafia japoneză – *imago mundi* şi cunoaştere metafizică

– *Maître, la lune claire et paisible brille tellement haut dans le ciel!*
– *Oui, elle est très loin!*
– *Maître, aidez-moi à m'élever jusqu'à elle.*
– *Pourquoi? Ne vient-elle pas à toi?*

Henri Brunel, *Les plus beaux contes Zen*

Situată la depărtare egală între concret şi abstract, între real şi imaginar, între sensibil şi inteligibil, imaginea a devenit, în ultima vreme, un centru de interes pentru o largă arie de abordări, provenite atât din arealul socio-umanului, cât şi a celui ştiințific, în măsura în care ea permite nu numai o simplă conservare a realului grație unui suport material, dar şi revelația unei lumi tainice, situată într-un orizont al misterului, căruia îi poate oferi un sens.

Imaginea, definită ca reprezentarea concretă a unui obiect material sau ideal (imagine publică, idee mentală, pictură/ceea ce se vede, descriere, asemănare în formă sau conținut), prezent sau absent din punct de vedere perceptiv, continuă să întrețină o relație cu referentul său, permițând astfel cunoaşterea acestuia din urmă (cf. Wunenburger 2004:13). Literatura de specialitate ce abordează fenomenul imaginii din diverse perspective lasă să se înțeleagă complexitatea fenomenului şi complexa problematică pe care acesta o generează.

Ca titlu de dicționar, < imaginea > trimite la un număr mare de ocurențe şi de contextualizări, iar etimologia are în vedere două etimonuri, unul grecesc şi altul latin, pentru a explica semnificațiile de azi ale cuvântului. Termenul grecesc cu accepțiunea de ‚imagine, reprezentare dată vederii, care reproduce realitatea', provenit dintr-o rădăcină indoeuropeană, ce-ar fi semnificat ‚ideea de asemănare', este *eikon*, lexem din care s-au dezvoltat ulterior franțuzescul *icône*, englezescul *icon* sau românescul *icoană*, cu semnificația de ‚reprezentare veridică a unui lucru existent' (Origene, apud Besançon 1996: 75). Termenul latin *imago* însă, cu o etimologie greu de precizat, intrat în limbile europene sub forma (fr.) *image*, (engl.) *image* sau (rom.) *imagine*, n-a pierdut nici una din accepțiunile sale prime; în plus,

semnificaţia sa originară de ‚imagine vizuală' s-a îmbogăţit cu aceea de ‚imagine literară', devenită concept cheie în vocabularul retoric al Antichităţii. Registrul stilistic al imaginii nu mai este, prin urmare, legat doar de o formă vizibilă, ci şi de acela al unui conţinut ireal (v. Wunenburger 2004:16-18), transmisibil prin cuvânt.

În ceea ce priveşte limba japoneză, dicţionarul Longman (englez-japonez) ne oferă patru echivalente japoneze pentru engl. *image* (rom. *imagine*), prima şi ultima dintre ele fiind folosită fiecare cu câte două accepţiuni: 1. *imēji* (*imagine* într-o sintagmă de tipul *imagine publică*, dar şi *imagine simbolică*), 2. *gazō* (*portret*, dar şi *imagine televizată*), 3. *shinshō* (*imagine mentală*) şi 4. *zō* (*imagine reflectată* (în oglindă, spre exemplu), dar şi *imagine figurativă, figurată*) (cf. Longman 2006: 811). Se poate lesne observa că, aparent, lexicul limbii japoneze oferă suficienţi termeni pentru spectrul larg al conotaţiei pe care o presupune imaginea, iar întrebarea care se ridică este în ce măsură, în cultura japoneză, aceştia capătă o încărcătură semantică similară celor occidentali. Este explorarea pe care şi-o propune studiul de faţă, focalizat asupra artei caligrafice japoneze, încercând o investigare de tip hermeneutic a naturii şi funcţiei acestui tip de imagine, a valorii şi semnificaţiei acestei modalităţi de reprezentare a sacrului în spiritualitatea japoneză.

Fără să fie acceptată doar ca o moştenire culturală, caligrafia îşi găseşte şi azi rolul în societatea japoneză contemporană, ca o artă redescoperită continuu, fără să fi fost vreodată uitată. Artă tradiţională, „graţie socială" (Uyehara 1991: 11) şi obiect al cercetării academice, la ea acasă, caligrafia este considerată ca o parte integrantă a sufletului japonez (*Yamato damashii*). Capabilă de a se adapta la mersul lumii, caligrafia poate traduce sensibilitatea unei epoci noi, deoarece ruloul caligrafic, dincolo de rolul ornamental, îşi prezervă un statut şi un sens, tradus în imagine şi cuvânt, rămânând, din totdeauna, aceeaşi mărturie spirituală a unei alte metafizici.

În Europa, orice încercare de definiţie trece aproape întotdeauna într-un domeniu tot mai necunoscut şi mai abstract (v. Pound 1979: 19), iar faptul se datoarează probabil şi sistemului de scriere adoptat de această zonă geografică. Este ştiut că omenirea a cunoscut, la originile sale, două tipuri de sisteme de scriere: unul bazat pe sunet, iar celălalt pe privire. Scrisul, una dintre cele mai importante forme de comunicare umană, printr-un set de mărci vizibile, relaţionate prin convenţie cu anumite planuri ale limbajului, cuprinde în istoria sa două mari direcţii: scrierea sumeriană şi cea chineză (cf. *The New Encyclopaedia Britannica* 1993: 1025). Prima dintre ele, cunoscută şi

sub numele de cuneiformă, scriere simbolică, folosită în mileniul 8 î.Hr., a trecut, în timp, de la o formă picturală la una tot mai convenţionalizată, punctul culminant în dezvoltarea ei constituindu-l invenţia alfabetului grecesc, considerat marea împlinire a culturii vestice şi ştiinţifice. Scrierea chineză însă, ce conţine pictograme şi ideograme, aminteşte de hieroglifele egiptene, deşi nu este atât de apropiată de obiectele reprezentate ca în vechea scriere egipteană. Dacă, în Egipt, se foloseau picturi abreviate pentru a reprezenta sunete, în Extremul Orient, caracterele chinezeşti înseamnă şi azi picturi stilizate folosite drept cuvinte (cf. Pound 1979: 19) sau, reformulat, picturi stilizate ale lucrurilor sau ale conceptelor pe care le reprezintă, fără a fi însă picturi ale sunetelor. Întrucât nu sunt semne convenţionalizate, spre deosebire de alfabet, care a dezvoltat o formă liniară de reprezentare, sistemul de scriere propus de caracterele chinezeşti reprezintă o situaţie de echilibru unic în istoria scrierii (cf. Mukai 1991: 72), caracterele chinezeşti putându-se transforma uşor în „mijloace de transmitere şi înregistrare a gândirii" (Pound 1979: 19), rămânând, în acelaşi timp, semne grafice cu un potenţial imagistic foarte ridicat. Un caracter chinezesc, prin calitatea sa grafică, activează o formă ritmică (v. Mukai 1991: 77) cu o semnificaţie proprie, devenind, în felul acesta, un semn vizual care, în timp ce reprezintă un concept (v. Mukai 1991: 65), permite şi recunoaşterea directă a unei gândiri simbolice. Este o calitate grafică pe care o exploatează generos arta caligrafiei, revitalizând funcţiile semnului eliberat de obiectul său. Prin punct, linie, suprafaţă, lumină, spaţiu, sunet, ritm, mişcare, timp (v. Mukai 1991: 74), caracterul caligrafiat reuşeşte să stimuleze nu numai simţul vederii, dar şi cel tactil, al atingerii directe.

În vechea mentalitate chineză (1766-1122 î.Hr.), diferitele inscripţii de pe oase de animale sau carapace de broască ţestoasă erau considerate manifestări ale voinţei divine. Osul şi carapacea, în care, iniţial, fuseseră create nişte orificii, erau puse în foc, iar crăpăturile şi liniile apărute în urma arderilor erau interpretate de către preoţii acelor timpuri şi înregistrate sub forma unor picturi simplificate, considerate ca reprezentări ale vocilor divine (v. Ryokushū 2002: 8). Ideea pictogramelor sacralizate şi rezervate pentru oracole a devenit fundamentală pentru dezvoltarea ulterioară a caracterelor chinezeşti şi, implicit, a artei caligrafiei, astfel încât, şi azi, în China, aceste pictograme/ideograme, iluştri mesageri ai vremurilor de odinioară, sunt considerate „obiecte" de veneraţie, „potire" încărcate de magie şi putere.

Japonia, la rândul său, adoptă sistemul de scriere chinezesc (numit *kanji* în limba japoneză) în secolul al VI-lea, o dată cu budismul, pentru ca ulterior, între secolele al IX-lea şi al XII-lea, prin deformarea grafică a caracterelor chinezeşti curente, să se dezvolte pe acest teritoriu şi silabarele *kana*, constituindu-se un sistem de scriere japonez ce-a fost şi este exploatat cu succes de către arta caligrafiei:

> „Our writing system with its mixture of *Kanji* and the syllabic letters of *Kana* is more varied than alphabetical writing systems. For just this reason, each incorporates a different feeling. Is it not the integration of feelings in *Kanji* which permits the original form of the cosmos of a language to live on? *Kanji* - to prescribe it somewhat roughly – incorporates painting, poetry, music, sculpture and even gesture in their original form in the words." (Mukai 1991: 66)

Atât în China, cât şi în Japonia, pictura şi caligrafia sunt considerate, de altfel, surori gemene, avându-şi originea miraculoasă în vremurile străvechi (cf. Sullivan 1994: 266). Pictorul şi caligraful folosesc, prin urmare, aceleaşi materiale: hârtie din orez, pensulă din păr de animale şi tuş obţinut prin dizolvarea cărbunelui solid în apă, stăpânesc o tehnică asemănătoare a pensulei şi, nu în ultimul rând, amândoi sunt judecaţi după aceleaşi criterii ale puternicei sau subtilei accentuări a ritmului liniilor pensulei. Linia neagră şi spaţiul alb, cele două elemente formale ale artei caligrafice ce ţine captivă imaginaţia Extremului Orient de secole, creează o artă simplă, dar profundă şi subtilă, tributară tradiţiei, dar fără a îngrădi originalitatea, întrucât linia caligrafică devine, în final, o expresie energetică, dinamică şi senzitivă, definită, într-un anume fel, de spaţiul alb, relaţia dintre linie şi spaţiu descriind o stare de o profundă intimitate ce poate fi asemănată raportului de tangenţă dintre materie şi aer, aşa cum este el valorificat de către sculptură:

> „It is probably its very simplicity which is part of its charm. It is a simplicity which has given birth to a plethora of expressive line. There are as many lines as there are calligraphers who write. The scripts have certain conventions that should be followed, but the lines themselves are unique to the person writing them." (Sato 1998: 1)

Una dintre importantele cuceriri ale artei abstracte occidentale este, remarcă literatura de specialitate (v. Brion 1972: 241), descoperirea negrului, respins până atunci de pictura tradiţională, întrucât fusese conceput ca o non-culoare. Sosise momentul ca Pierre Soulages să facă din negru o culoare plină de forţă, ca Wassily Kandinsky să propună o „cosmozofie" a culorilor în care albul însemna absenţă sau tăcere absolută, iar negrul trimitea la neant (cf. Besançon 1996: 366), şi ca Kasimir Malevici, într-un elan religios orientat înspre o lume ascunsă, să caute intensitatea supremă în „absenţă" (v.

Evdochimov 1992: 74), prefigurând oarecum criza generală a imaginii (cf. Besançon 1996: 327). Bogăția şi varietățile de expresie pe care negrul le presupune erau însă, în Extremul Orient, o „descoperire" întâmplată deja cu milenii în urmă, datorită exercițiului de reprezentare a pictogramelor/ideogramelor cu ajutorul pensulei, exercițiu văzut ca „o trăsătură de unire între om, natură şi divinitate, între lumea materiei şi a spiritului" (Brion 1972: 241), întrucât aceste semne negre deveneau posibilitatea revelării a orice, dintr-o dată. Mai mult, în acest areal geografic, caligrafia adaugă liniilor negre, vizibile, liniile invizibile, goale (*kūkaku*). Spre deosebire de caligrafia occidentală, care este una orizontală, continuă, cea orientală este verticală şi, optic, lipsită de continuitate (cf. Mukai 1991: 67). Aşadar, în termeni geometrici, caracterele caligrafiate sunt văzute arhitectural, în tridimensionalitatea lor, iar această interpretare este oferită tocmai de liniile invizibile, goale, ce nu apar trasate clar pe hârtie. Între linii există însă o necesară conexiune, foarte puternică de fapt, doar că ea este, tocmai pentru a i se mări forța dinamică, ascunsă din când în când vederii; este ca un fel de exemplificare a ceea ce s-ar putea numi „procesul devenirii" în caligrafie, la care contribuie şi variatele intensităţi de negru, menționându-se (v. Cheng 1983: 74), de altfel, şase tipuri, considerate culori diferite, de negru: uscat, diluat, alb; umed, concentrat, negru.

Pictură a realității invizibile, cuvântul caligrafiat pare să aibă acces la cunoaşterea veritabilă, „metafizică", capabilă să treacă dincolo de aparența exterioară a fenomenelor, pentru a atinge esența lor intimă (cf. Besançon 1996: 369). Prin mijloace picturale specifice, cuvântul relevat prin caligrafiere posedă viziunea realului profund, asupra căruia acţionează într-un anume fel magic, încercând să-l evoce în accepţiunea deplină a termenului. Refuzând culoarea, caligrafia a ales să pătrundă în lumea spiritului printr-un fel special de analogie, corespondenţă şi afinitate.

În scrierea caligrafică, semnul scris combină trăsătura pictografică cu cea fonetică: prima „vizualizează" un referent, în timp ce a doua „permite" citirea orală a unui cuvânt sau enunț (cf. Wunenburger 2004: 251). Grafismul caracterelor caligrafiate este capabil să reveleze un sens, astfel încât forma vizuală a scrisului, după mesaj, să poată deveni medium pentru o nescrisă poezie. Or, relația dintre imaginea vizuală şi cea scripturală poate fi interpretată din două perspective contradictorii. Pe de o parte, relația semnificant-semnificat pe care o generează pare să fie raportată la un semnificat nereductibil la un model, revelat de şi prin scriitură, aşa cum este el cunoscut

într-o comuniune mistică, model în fața căruia imaginea n-ar putea crea decât impresia unui mesaj degradat. Dar, dacă imaginea vizuală este, prin definiție, un obiect, scriitura se bucură, în acest caz, de privilegiul ataşat imaterialității. Scriitura apare, în felul acesta, ca apanajul unei elite, pentru care este şi lectură şi practică, iar imaginea, marcând divorțul între descifrare şi practică, este pusă atunci în slujba scriiturii (v. *Encyclopaedia Universalis* 1989: 928). O altă perspectivă, inversată, interpretează imaginea vizuală ca una panoramică, sinoptică, în care totul se oferă dintr-o dată, în timp ce imaginea lingvistică ar rămâne tributară linearității discursului, temporalității semnului care se scrie unul după altul (v. Wunenburger 2004: 35). Caligrafia vine parcă să ofere viziunea totalizatoare, în care vizualul se combină cu scripturalul pentru a configura un tot armonios. Se întâlnesc, prin urmare, în caligrafia japoneză două registre de imagini: o imagine vizuală, care ține de intuiție şi una verbală, ce ține de o funcție de analiză abstractă. De aceea, o operă caligrafică presupune atât o percepție prin simțuri, datorită caracterului său pictural, cât şi o îndepărtare de acest tip de percepție, datorită aspectului de imagine lingvistică. Dar, dacă vederea este strâns legată de intuiție, făcând din privitor un participant activ la ivirea a ceva în spațiu, imaginea lingvistică rămâne tributară linearității discursului, temporalității semnului (v. Wunenburger 2004: 34-35), caligrafia presupunând nu numai reprezentarea lumii prin intermediul liniei negre şi a spațiului alb, ci şi descoperirea progresivă a semnificației caracterelor caligrafiate. Sensul global se lasă descifrat instantaneu şi gradat, făcând din lucrarea caligrafică un mod unic de manifestare a ființei în lume.

Concomitent denotație şi conotație, o lucrare caligrafică oferă răspunsuri la întrebări de felul „Ce este aceasta?" şi „Ce înseamnă aceasta?". Este un sens cultural şi spiritual care se cere şi se lasă descifrat. Dar obiectul şi interpretarea se află în relație de interdependență şi, pentru a înțelege imaginea de acest tip, trebuie să fie înțeleasă inițial nu numai natura, ci şi finalitatea sa. Sensul acestei imagini se află, neîndoielnic, dincolo de semnificația caracterelor caligrafiate, deoarece este concentrată într-un semn grafic semnificant o vastă experiență. Imaginea vizuală şi cea verbală se sustrag înțelegerii intelective şi, deşi rămâne recunoscut în literalitatea sa, ruloul caligrafic maschează o altă față a sensului, ocultată, înțeleasă ca „sursa unui adevăr diferit" (Wunenburger 2004: 257). Şi totuşi, nu ar fi deloc vorba despre un sens ce-ar trimite la un concept univoc, ci, mai degrabă, la o rețea ideatică, ce poate să combine, firesc, până şi contrariile. Limbajul pictural şi

textual devin dezvăluire, deşi adevărul ultim pare să nu existe sau, dacă există, importantă este nu ţinta, ci drumul înspre, iluminarea ce-o presupune căutarea sensului din urmă.

Este ceea ce s-a întâmplat şi în diverse tradiţii populare occidentale, unde credinţele, în special cele religioase, au căpătat o expresie iconografică, icoana devenind o „imagine a revelaţiei asimilate existenţial" (Uspensky 1994: 15). Spre deosebire însă de biserica latină, ce situează imaginea mai degrabă în terenul retoricii (v. Besançon 1996: 9), biserica greacă concepe imaginea dintr-un unghi metafizic, în care figura iconică încearcă să cuprindă absolutul. Imaginea vizuală se conjugă, astfel, cu cea verbală şi în creştinism, unde manifestarea lui Dumnezeu trece din Cuvântul revelat şi scris în Evanghelii la reprezentarea din imaginea pictată în icoană. Practica artei icoanelor în creştinismul bizantin se va baza pe un principiu aflat la „limita principiului asemănării" (Wunenburger 2004: 143), prin intermediul mitului fondator al icoanei nefăcute de mâna omului (*acheiropoiètos*), pentru ca, în continuare, arta fabricării icoanelor de mâna omului să devină un lanţ de imagini de manifestare fără alterare a Fiinţei absolute. Icoana, „o teologie în imagini" (Uspensky 1994: 183), rezultă din schimbarea unei atitudini. Urmând o cale descendentă, Dumnezeu se face vizibil urmând o cale umană, chipul său nereprezentabil devenind faţă prin „închidere în limitele spaţiale ale lumii vizibile" (Wunenburger 2004: 154). Icoana este imaginea ce nu acoperă (ca aparenţă), ci revelează (ca apariţie) (cf. Wunenburger 2004: 203), participând activ la regenerarea omului printr-o nouă imagine. Icoana pune capăt rupturii ontologice dintre natural şi supranatural, dintre vizibil şi invizibil, acceptând tainica prezenţă a modelului în imagine (cf. Evdochimov 1992: 78). Şi în caligrafie, imaginea îşi va asocia plenitudinea cu „golul" sau „vidul", singura cale de acces către invizibilul ce tăinuieşte şi dezvăluie sacrul. De aceea, atât icoana cât şi ruloul caligrafic provoacă privitorul la un fel de a privi particular, pentru a accede înspre ceea ce este ascuns. Dintotdeauna, misterul sau orizontul enigmatic al icoanei sau al lucrării caligrafice n-a putut fi decât asumat sau ratat. O emoţie estetică este transfigurată mistic într-o „imagine sacră" (Uspensky 1994: 15), iar revelaţia directă a divinităţii se face, deopotrivă, prin cuvânt şi imagine, nevăzutul devenind vizibil, iar nereprezentabilul reprezentabil.

Dar, într-o icoană, nu numai subiectul este foarte important, ci şi mijloacele sale de reprezentare, maniera prin care este tratat subiectul. Este firesc să fie elaborat astfel un limbaj pictural corespunzător revelaţiei divine,

în conformitate cu care icoana să poată exprima „experienţa spirituală a sfinţeniei" (Uspensky 1994: 118), sfinţenie pe care o semnalează cu ajutorul formelor, al culorilor şi al liniilor simbolice, părţi componente ale unui tot armonios. Prin urmare, spre a fi îndeplinită chemarea tradiţiei, iconarului i se cere să golească icoana de orice element individual şi, deoarece compoziţia icoanei este stabilită deja, nici o abatere de la canon nu mai este permisă. Fără însemnele lumii vizibile, fără umbre, personajele din icoană, prezentate frontal, comunică direct cu privitorul, vorbindu-i despre o lume spirituală, sacră (v. Uspensky 1994: 46). Desfătarea oferită ochilor de către icoană, mistica solară, prin aur şi strălucirea culorilor în curcubeu, devine aproape sonoră (v. Evdochimov 1992: 141), funcţia liturgică a icoanei culminând cu contemplarea misterelor.

Din punctul de vedere al tehnicii de realizare, caligrafia încearcă o transfigurare a imaginii lumii (*imago mundi*) printr-o tehnică materială foarte simplă, oferită de cerneala neagră şi hârtia din orez. Pigmenţii de culoare devin toţi nuanţe de negru, iar balansul dintre linia neagră şi spaţiul alb se transformă în mijlocul de redare a raportului între lumină şi umbră. Monocromia alb-negru serveşte aici încercării de revelare a sacrului. Fără figuraţie şi fără tehnica perspectivei, opera caligrafică cuprinde în sine un sistem de conexiuni proprii, în care spaţiul reprezentării abstracte se supune legii mişcării, orientate de la dreapta la stânga, adică în sens invers rotaţiei acelor de ceasornic. Mişcarea permite metamorfoza, respectiv trecerea de la un spaţiu fizic, cu propriile lui legi, înspre un spaţiu imaginar, care face posibilă re-crearea unei lumi ale cărei constrângeri specifice servesc tocmai la „a prezenta ceea ce este dat subiectului" (Wunenburger 2004: 173).

Icoana vorbeşte prin tăcere, citindu-le neştiutorilor de carte cărţile sfinte. Prin intermediul icoanei, cuvântul sfânt devine vizibil şi poate fi contemplat, deoarece biserica nu *vorbeşte* doar despre adevăr, ci îl şi *arată* prin imagine (cf. Uspensky 1994: 59). Nu era suficient ca adevărul să fie spus, el trebuia să fie şi arătat, icoana devenind, în felul acesta, contemplarea deopotrivă a ceea ce nu este rostit împreună cu ceea ce este înfăţişat (v. Uspensky 1994: 112). În universul propus de icoană nu domnesc categoriile raţionale sau morala umană, ci harul divin, de unde decurge, firesc, maiestuozitatea icoanei în simplitatea ei (cf. Uspensky 1994: 130). Icoana, „tipar al realităţii inefabile" (Uspensky 1994: 139), a devenit mărturia vizibilă a coborârii divinităţii către om, dar şi a elanului omului către divinitate (cf. Uspensky 1994: 130). Icoana face atent omul la prezenţa divinităţii, fără ca acesta să-l poată vedea în sine.

Icoana este o figură vizibilă ce invită omul să treacă dincolo de vizibil, înspre nefigurabil. Prin urmare, icoana nu poate legitima adoraţia (*latreia*), ci doar recunoaşte sacralitatea sa printr-o atitudine de veneraţie (*proskunesis*) (v. Wunenburger 2004: 207). În tentativa de a traduce pictural o astfel de iluminare, icoana vine să înlocuiască citirea prin privit. Ea ajută omul să participe la viaţa divină, oferindu-i posibilitatea unei renaşteri spirituale, deşi s-a remarcat dintotdeauna despre această desăvârşire lăuntrică că este inexprimabilă, putând fi definită doar ca linişte absolută (v. Uspensky 1994: 121). Ca experienţă religioasă, icoana propune „vederea" (Evdochimov 1992: 33) lui Dumnezeu în ziua a opta, dovedind caracterul vizual al cuvântului. La ordinea inteligibilă se alătură cea vizuală şi alături de cuvânt se aşază imaginea (cf. Evdochimov 1992: 35), iar cuvântul devine obiect al contemplaţiei. Cele nevăzute se arată în cele văzute şi imaginea capătă aceeaşi valoare ca şi cuvântul aflat în căutarea expresiei divinităţii.

Spre deosebire însă de icoană, care încearcă integrarea credinciosului creştin în unitatea universală a bisericii, caligrafia îndeamnă la o întoarcere a sinelui asupra lui însuşi, într-o meditaţie cel mai adesea solitară, în drumul spre revelarea Iluminării, a profunzimii numenale, ascunse, a acestei lumi.

Sufletul japonez (*Yamato damashii*) este caracterizat, printre altele, de un sincretism religios, ce comportă valorile *shinto* (literal: *calea zeilor*) şi cele budiste. Dacă şintoismul este credinţa străveche a japonezilor, budismul, o religie importată din India, prin China şi Coreea, s-a fundamentat în Japonia în secolul al VI-lea, oferindu-i noii culturi şi un alt dar: scrierea. Mai mult, dacă ar fi să repartizăm funcţional cele două principale curente religioase, şintoismul, ca toate manifestările religioase animiste, ar fi asociat cu „forţele vieţii şi ale fecundităţii", în timp ce budismul ar fi legat de „lumea de dincolo şi de moarte" (Berthon 1996: 578). Potrivit celui mai vechi text sacru aparţinând credinţei şintoiste, *Kojiki*, scris în anul 721, o compilaţie în trei volume a „vechilor fapte" ale Japoniei, cu scopul de a prezenta genealogia zeilor, de la cei creatori ai arhipelagului până la strămoşii casei imperiale din Yamato, prezidaţi de zeiţa soarelui Amaterasu O-mikami (‚Marea divinitate care iluminează cerul'), credinţa *shinto* trimite la un ansamblu diversificat de credinţe, culturi, concepţii bazate pe „importanţa practicilor şamanice, a ritualurilor agrare şi a cultului morţilor" (Berthon 1996: 578). Budismul însă, cel mai greu de caracterizat dintre religiile universale, este singura manifestare religioasă al cărei întemeietor nu se declară nici profetul lui Dumnezeu, nici trimisul său pe pământ. În plus, credinţa budistă respinge

însăşi ideea unei divinităţi ca fiinţă supremă, întemeietorul acestei religii proclamându-se pe sine „Trezitul" (Buddha) şi, pornind de aici, „călăuză şi maestru spriritual" (Eliade 1986: 73). Însuşi termenul *buddha* este, de altfel, o formă de participiu trecut, cu sensul de *trezit, împlinit*, de la o rădăcină verbală desemnând acţiunea de *a se trezi, a înţelege, a recunoaşte*. Fără să fie un nume propriu, este, de fapt, un epitet pentru cei care au ajuns la inteligenţa supremă, având conotaţia unei paradigme (cf. Robert 1996: 431). Mai târziu, desprinsă din budism, meditaţia contemplativă ca o cale de acces spre Iluminare fără a recurge la salutul lui Buddha sau a diverşilor bodhisattvas, o practică originară din India, devine fundamentul unei doctrine ce-şi găseşte un teren prielnic de consolidare şi răspândire în China. Potrivit unei vechi legende, un călugăr de origine nobilă, venit din India, pe nume Daruma (sau Bodhidharma, în sanscrită), introduce meditaţia în ţinutul chinezesc, la începutul secolului al VI-lea, după ce-şi impune nouă ani de meditaţie în faţa unui perete stâncos. Învăţăturile sale se transformă apoi într-o doctrină fascinantă, denumită *chan* în limba chineză sau *zen* în japoneză, considerată cea mai „nereligioasă" (cf. Murase 1992: 173) dintre toate doctrinele religioase universale.

În secolul al XIII-lea, prin intermediul unor călugări japonezi ce studiaseră în China, sunt importate şi în Ţara Soarelui Răsare doctrinele Zen, practici şi învăţături rezervate unei elite intelectuale sau războinice, care vor da un nou impuls budismului japonez. Eisai a adus Zen-ul denumit Rinzai, a cărui practică este bazată pe meditaţia asupra unui *koan*, enigmă ce duce la Iluminare, iar discipolul său Dogen pune bazele Zen-ului Sota, a cărui unică practică este *zazen* (meditaţie în poziţie şezândă). Succesul cunoscut de Zen în Japonia s-a datorat, probabil, şi faptului că această doctrină se adresa, înainte de orice, omului de rând, propunându-i calea salvării individuale, aflată dincolo de viaţă şi moarte, de istorie şi societate (v. Kato 1994: 83). Încercarea de a defini însă budismul Zen se izbeşte de multe obstacole, fiind pentru cercetătorii care au avut o asemenea iniţiativă o încercare, în egală măsură, dificilă şi riscantă. Originile budismului Zen (<skt. *Dhyana/meditaţie*) sunt legate de tradiţia yoga, respectiv de credinţa că auto-controlul şi meditaţia pot conduce la pacea Iluminării (cf. Matsunaga 1993: 193). Pe de o parte, din punctul de vedere al manifestărilor istorice, Zen poate fi interpretat ca o formă de budism, de aceea sintagma budismul Zen nu pare a fi improprie. Pe de altă parte însă, pentru unii specialişti (v. Abe 1985: 194), Zen s-ar situa dincolo de budism, întrucât nu se bazează pe nici o *sutras* (scriptură budistă),

ci se întoarce, în mod direct, la rădăcinile budismului. Neputând fi considerat o religie, de vreme ce nu se bazează pe vreo doctrină teologică, budismul Zen a fost interpretat drept o filosofie, deşi există cercetări ce încearcă a dovedi că Zen nu este nici filosofie, întrucât se află în spatele cuvintelor şi al intelectului, nefiind, ca filosofie, un studiu al proceselor care guvernează gândirea şi conduita, dar nici o teorie a principiilor sau a legilor care guvernează lumea umană sau universul. Mai degrabă, budismul Zen ar putea fi considerat o formă de antiintelectualism sau de intuiționism: „Zen is taken to be a form of antiintellectualism or a cheap intuitionism, especially when satori in Zen is explained as a flash like intuition." (Abe 1985: 3) Chiar dacă pare să nu fie nici una, nici alta, budismul Zen include o filosofie foarte profundă, cu toate că nu este, în adevăratul sens al termenului, o filosofie.

Potrivit credinței Zen, *satori*, Iluminarea sau trezirea conştiinţei lui Buddha, apare cu ocazia unui eveniment neaşteptat, a întâmplării, a unei şanse, atunci când spiritul este pregătit să-l primească. „Ce/care este drumul sacru al iluminării?, şi-a întrebat discipolul maestrul. „Reflectarea florilor în ochiul celui care le priveşte.", i-a răspuns maestrul. (Brunel 2002: 254). Finitul a devenit infinit, iar finitul infinitate. Prezentul s-a transformat în eternitate. Lipsit de orice sentiment de ataşare sau posesie şi înlăturând orice dorinţă, Zen înseamnă libertate deplină, călătoria de la țărmul iluziei (*samsara*) la cel al Iluminării (*nirvana*) (cf. Stevens 1990: 132). Fiecare om este o versiune miniaturală a universului, iar Iluminarea ar consta, într-un anume fel, tocmai în înțelegerea acestui fapt (v. Stevens 1990: 138). De aceea Iluminarea se doreşte imediată şi directă, iar calea de urmat ce se impune este practica, drumul meandric al căutării, prin care se încearcă cunoaşterea şi depăşirea propriului sine. Caligrafia devine, în felul acesta, o posibilă practică şi meditație Zen:

> „Zen masters never considered their painting to be either abstract or *art for art's sake*, as it is the Zen masters'spiritual zeal wich is expressed in their brushstrokes. Reflecting the unique Zen Buddhist vision, spontaneous brushwork can be a path to enlightenment." (Stevens 1990: 19)

Ocolind încercările teoretice de definire a sa, Zen înseamnă, în primul rând, practică şi învățătură prin care se poate atinge (Auto)Trezirea, or, conform tradiției japoneze, caligrafia este nu numai un mijloc de expresie a spiritului, ci şi drumul spre auto-perfecționare, una din căile spre *satori*, Iluminarea Zen: „Zen is none other than your own mind, so look within and wake up!" (Daruma, apud Stevens 1990: 66). Astfel, prin caligrafie, filosofia religioasă Zen introduce imaginea textuală şi iconică în sfera existenței

obişnuite, a vieţii de zi cu zi. Zen devine un tip de gândire prin imagine grafico-scripturală, ce încearcă prin intermediul unei forme vizibile apropierea nu de o suprarealitate invizibilă, ci de o stare de spirit, numită *mushin*: *mu (nimic*, *gol*, *vid, neant)* + *shin* (*inimă, spirit*) = *inimă goală, fără nimic în inimă* sau starea de deasupra tuturor determinărilor. Caligrafia poate accede, fără îndoială, la un sens ascuns al lumii, la revelaţii de ordin ontologic superior, de vreme ce „nimic"-ul este indiciul unei emancipări, al unei eliberări optimiste sau tragice a lumii. Fiinţă şi neant, plin şi gol, prezenţă şi absenţă sunt concepte ce pot fi re-cunoscute prin intermediul liniei negre din imaginea caligrafică:

> „The stroke originates, and returns to *konton kaiki* (*pristine existence*); it arises from nothingness and that nothingness is incomprehensibly gathered up in the brush. When the writing springs forth from *konton kaiki* the effect is dramatic… " (Ōmori 1983: 9-10)

Lumea concepută de raţiune este, pentru budismul Zen, una falsă, o lume a ignoranţei şi a decepţiei, departe de lumea realităţii adevărate. Negând influenţa raţiunii reducţioniste, lumea discriminărilor ar dispărea o dată cu ea şi, în felul acesta, şi-ar putea face loc adevărata realitate, în toată plinătatea ei. Negarea, la rândul ei, nu este un simplu abandon, ci o redefinire a lumii. În Zen, absolutul este identificat cu *Mu*, *Nimic*-ul fără margini, care este în întregime non-substanţial, de aceea individul poate fi, paradoxal, identic cu acest absolut: „Many people are afraid to empty their minds lest they plunge into the void. They do not know that their own mind is the void" (Addiss 1978: 31). *Nimic*-ul înconjoară omul, ajutând individul să intre în legătură directă cu propriul sine:

> „In Zen's realization of absolute Nothingness, an individual is determined by absolutely no nothing. To be determined by absolutely no thing means the individual is determined by nothing other than itself in its particularity it has complete self determination without any transcendent determinant. This fact is equally true for every individual." (Abe 1985: 20)

Tensiunea între *a fi* (*U*) şi *a nu fi* (*Mu*), ce guvernează condiţia umană este depăşită de *Mu*, *Nimic*-ul fiind transcenderea opoziţiei existenţă/non-existenţă. Dar *Mu* nu trebuie citit ca negarea lui *U*. Fiind contra-conceptul lui *U*, *Mu* este o formă de negaţie mai puternică decât simplul *a nu fi*. Absolutizat, el transcende atât *U*, cât şi *Mu*, în sensurile lor relative (v. Abe 1985: 94), altfel spus, viaţa nu mai diferă de moarte, binele de rău etc. În budism, viaţa nu este superioară morţii, deoarece viaţa şi moartea sunt două procese antagonice care se exclud reciproc, devenind, prin aceasta, inse-

parabil legate una de cealaltă. Ceea ce budismul numeşte *samsara*, *transmigrare* sau *roata vieții şi a morții*, nu este altceva decât ciclul fără sfârşit al vieții şi al morții. Numai aşa trecutul şi viitorul devin prezent, singurul moment care poate fi recunoscut (cf. Abe 1985: 131), or, eliberarea perfectă, Trezirea, se poate întâmpla numai prin împlinirea *Nimic*-ului, ce se află dincolo de orice formă de dualitate. Fără speranța în vreo salvare dinafară, budismul Zen urmăreşte numai Auto-Iluminarea. *Nimic*-ul nu este exterior omului, ci, de la începuturi, el există în om, în propriul sine, aici şi acum:

> „*Mu* is the absolute No of Zen practice; it demands everything we have: To pass this barrier, concentrate all 360 bones and joints and 84,000 pores of skin of your body on this word *mu*… every ounce of strength you have must be exhausted on this single character." (Ōmori 1983: 90)

Zen insistă în a-şi preciza perspectiva: sinele omenesc se află, încă de la origini, în Iluminare. El este, aşadar, inseparabil de Auto-Iluminare, această adevărată față a omului putând fi arătată numai prin practica exercițiului: „The work is executed in the space of a moment, but this can only be done after twenty or thirty years of practice." (Earnshaw 2000: 119). Aflându-se deja în Iluminare, omul nu este pe calea spre Iluminare, întrucât practica Zen nu are scop. Adevăratul Zen este prin el însuşi Iluminare, adică înțelegerea faptului că *Mu*, *Nimic*-ul nu este în afara omului, ci în el însuşi: „In the realization of absolute Nothingness, the true Self awakens to itself." (Abe 1985: 187). Realizarea *Nimic*-ului absolut este, în Zen, împlinirea sinelui, ce trece dincolo de subiectivitatea individuală, dincolo de orice posibilă dualitate subiect/obiect sau aşa-numita relație uman/divin. *Hitsuzendō* (v. Ōmori 1983: 89) înseamnă combinația dintre practica Zen şi exercițiul caligrafiei: *hitsu* este pensula ce captează şi proiectează starea minții şi spiritului practicantului, *Zen* devine funcția activată de minte şi spirit, iar *Dō* se constituie în drumul practicii neîntrerupte. Unitatea celor trei componente este calea spre propriul sine şi revelația adevărului ultim.

Sutra (fragment) / 無 *Nimicul, neantul*

În cultura occidentală însă, imaginea vidului a fost resimţită ca una golită de divinitate, un „refuz" al mărturiei vizuale şi sensibile a întrupării divinităţii, prin care lui Hristos i se ignoră calitatea de Dumnezeu, iar Învierea sa nu mai prezintă nici un aspect important (v. Uspensky 1994: 214). Contemplarea neantului poate coincide, într-o asemenea cultură, cu disperarea metafizică şi gravitatea religioasă (cf. Besançon 1996: 326), iar consecinţa devine inevitabilă: teologia morţii lui Dumnezeu.

Budismul consemnează şi el trei perioade după moartea lui Buddha: *shoho*, *zoho* şi *mappo* (cf. Kato 1994: 72). Perioada *shoho*, la rândul ei, ar putea fi divizată în trei subperioade, fiecare din ele purtând o amprentă specifică, respectiv *kyo* (*învăţătură*), *gyo* (*ascetism*) şi *sho* (*nirvana*). Perioada imediat următoare *zoho* ar fi fost constituită din învăţături şi asceză, fără a se putea atinge însă nirvana, iar în perioada de haos din *mappo* tot ceea ce a mai rămas ar fi doar învăţăturile lui Buddha. Şi caligrafia cunoaşte mai multe tipuri de stiluri, stilul sigiliu (*tensho*), stilul clerical (*reisho*), stilul cursiv (*sōsho*), stilul imprimat-clişeu (*kaisho*) şi stilul semicursiv (*gyōsho*), în evoluţia lor de la stilul sigiliu la cel semicursiv, acestea acoperind un interval de timp cuprins între secolul al III-lea î.Hr. şi secolul al III-lea după Hristos. Să fie oare o simplă coincidenţă existenţa şi denumirea stilurilor din caligrafie, fără nicio legătură posibilă cu perioadele menţionate de budism?

Armonie, uneori în asimetrie, *sabi* (singurătate), simplificare până la esență sunt trăsături pe care ochiul privitor le-ar putea întrezări într-o operă caligrafică. Scriere automată, lăsată la îndemâna inspirației, caligrafia opreşte în ea prezentul clipei. Urma lăsată de pensulă pe coala din orez este mişcarea ritmică a spiritului, transmisă spre păstrare hârtiei. Nu se analizează, nu se interpretează nicio trăire, ci se comunică doar hârtiei, în mod direct, memoria clipei prezente. Spiritul creator al operei caligrafice constă în expresie directă, simplitate, mişcare, împlinire întru mister (*myo*). Experiența *satori*, adică a vedea în tine însuți, poate fi atinsă prin intuiție, cea care vine în contact direct cu realitatea, care nu este altceva decât misterul de a fi. În felul acesta, omul poate deveni conştient de in-conştient (*mushin*), iar starea de „în afara spiritului", când eul acționează în deplină concordanță cu natura, este calea de deasupra tuturor limitărilor (cf. Suzuki 1997: 17). Imaginea caligrafică devine, în felul acesta, un vehicul al sensului. Opera caligrafică, ca orice imagine vizuală obişnuită, nu numai că nu încearcă să reproducă realul, fiind, concomitent, altceva decât realul, dar poate deveni chiar negarea sau absența realităţii reprezentate. Logica *mimesis*-ului a făcut loc revelației eternității, în care caligrafiei îi revine rolul de interpret al lucrurilor vizibile şi invizibile. De la prezență s-a ajuns la absență, iar operațiile intelectuale ca judecata şi raţionamentul au fost înlăturate, întrucât nu este urmărit niciun scop speculativ sau pragmatic. Nefiind imaginea imaginii, caligrafia este imaginea pură.

Aşa cum în icoană se pecetluieşte legătura dintre vizibil şi invizibil, arta caligrafică confirmă aceeaşi întrepătrundere a văzutului cu nevăzutul. Informația proprie unei imagini nu este imediat lizibilă, ci se găseşte disimulată în forma caracterului caligrafiat, această imagine-artefact subordonându-se parcă mai multor necesităţi: de expresie, de comunicare, religioasă. Opera caligrafică, printr-o transpunere de tip iconic şi lingvistic, încearcă expresia şi stăpânirea a ceva incomensurabil, cum este credinţa, întrucât caligrafia ca imagine propune o unitate între tangibilul imediat şi meditația de tip contemplativ: „When we are one with the universe, all of nature becomes our meditation hall " (Stevens 1990: 56). Un conţinut, iniţial ascuns şi îndepărtat, încearcă să se manifeste, parcurgând drumul de la interior spre exterior, de la invizibil la vizibil, împrumutând forma caligrafiei. Ceva asemănător unui tablou este propus lecturii privitorului, dar mesajul ca fiecare să poată vedea direct în propria sa natură nu trebuie nici acceptat, nici refuzat, nici înţeles, nici neînţeles, ci depăşit.

Imaginea oferită de o operă caligrafică este o combinaţie de mai multe imagini, realizate prin proiecţia percepţiei asupra lumii propuse de caligraf, de reflectare a unei viziuni date de credinţă şi imitaţie a unui model, ca duplicare asemănătoare, dar şi ca abatere de la model. Ruloul caligrafic, bidimensional prin înfăţişare, devine tridimensional prin interpretare. Este, de fapt, un semn cultural ce nu-şi dezvăluie niciodată în întregime conţinutul intuitiv. Caligraful a reuşit să creeze prin pensula sa un obiect ce nu există ca obiect în sine, dar prin a cărui imagine permite inaugurarea unei noi viziuni asupra lumii. Imaginea impregnată de cuvânt a devenit purtătoarea unei amprente ce este, în acelaşi timp, expresie şi meditaţie. Imaginea oscilează între plinătatea fiinţei şi vidul neantului. Imaginea caligrafică nu poate să nu fie, prin urmare, considerată o suprarealitate simbolică, de o consistenţă proprie, ce-i permite omului să trăiască în realitate, cu ea alături. Revelaţia cuprinsă în armonia tuturor elementelor ce compun o operă caligrafică nu poate fi justificată, doar contemplată. Aşa cum arta se „defenomenalizează" (Evdochimov 1992: 26), asemănător, şi prin caligrafie, lumea se deschide înspre mister. Probăm iluminarea prin meditaţie, nu prin dovezi.

Una dintre cele mai faimoase lucrări caligrafice Zen îi aparţine maestrului Sengai (1750-1838) şi este intitulată *Cercul, triunghiul şi pătratul*. Interpretările oferite simbolisticii acestei caligrafii, ce poate fi considerată o adevărată mandala, sunt numeroase, dar atenţia ne-a fost reţinută de două dintre ele. O posibilă lectură de descifrare a acestei opere caligrafice, dată în codul Zen, ar consta într-o sugestie de interpretare potrivit căreia cercul ar reprezenta mintea în Iluminare, triunghiul ar trimite la postura meditativă *zazen*, iar pătratul ar putea sugera pereţii templului unde s-ar putea întâmpla „trezirea". Se pare însă că maestrul Zen Sengai ar fi vizitat bisericile din Nagasaki şi-ar fi fost, astfel, familiarizat şi cu credinţa creştină. De aceea, într-o altă decriptare pe care ar permite-o simbolistica formelor geometrice din lucrarea sa, făcută, de data aceasta, în cod creştin, cercul ar sugera existenţa perfectă şi eternă a divinităţii, triunghiul ar aminti de Sfânta Treime, iar pătratul ar trimite la simbolistica existenţei terestre (v. Stevens 1990: 18). Indiferent de interpretarea dată conţinutului lucrării, devine cert că opera caligrafică asigură o prezenţă vizibilă pentru ceva ce rămâne în invizibil, manifestare a cărei conservare ţine de o sacralitate singulară. Este o realitate ideală, pe care caligrafia o face accesibilă doar actelor de cunoaştere intuitivă.

Explicitat în termeni metafizici de către Platon şi Plotin, un conţinut intuitiv poate să se transformă într-o reprezentare (v. Wunenburger 2004: 103) înainte chiar ca omul să fie afectat de structura lumii pe care o poartă în

el însuşi. Compus dintr-o pluralitate de semnificaţii, sensul imaginii caligrafice conţine, dincolo de un sens imediat, un sens indirect, ascuns, care se cere dezvăluit. Dar, pentru a face inteligibilă imaginea, se cere şi înţelegerea ei indirectă, sondarea în profunzime, interpretarea la diferite niveluri de sens. Explorând planuri de adâncime, interpretarea revelează un adevărat drum de iniţiere. Sensul devine unul spiritual, iar accesul la el nu mai poate urma un traseu logic, raţional. Sensul intră, în acest fel, într-o „lume de adevăr şi semnificaţie proprie" (Wunenburger 2004: 109), opunându-se deschis unei raţionalităţi logico-conceptuale. Datele lumii reale se pot chiar inversa, iar caligraful, în încercarea de a vizualiza şi exprima o emoţie sacră, nu mai este un propunător, ci un receptor de sens, receptiv şi totodată activ, conştient că înţelegerea nu este imediat accesibilă şi că ea se cere tradusă într-un alt cod decât cele cunoscute. Caligraful nu mai este centrul, ci un moment intermediar în sensul care se creează, iar apropierea faţă de sens se face pe calea meditaţiei contemplative, creatorul caligraf luptând să dea formă dimensiunilor ascunse ale credinţei. Relația dintre imagine şi nereprezentabil este una particulară, în care imaginea rezonează asupra eului, a emoției, a stării de în-afara-fiinţării. Opera caligrafică s-a transformat într-un „un spațiu negativ" (Addiss 1978: 12), asemănător negativului fotografic: hârtia albă a devenit subiectul, iar negrul cernelii fundalul de manifestare a acestui spațiu alb. Pentru caligraf nu există altă realitate decât aceea a spiritului sau a unei voinţe ce doreşte să participe la gestul creaţiei prin punct, linie, plan, prin capacitatea acestora de a se combina între ele. De cele mai multe ori, la sfârşitul lucrării caligrafice, pensula alunecă „uscat", producând aşa-numitul efect al „albului zburător". Încărcătura udă a primului contact al pensulei cu hârtia până la finalul „uscat" este un traseu dramatic, parcurs de mâna caligrafului în durata unei clipe. Fundalul alb este readus în conştiinţă, forma caracterului şi suprafaţa albă devin tot mai semnificative, iar caracterele caligrafiate devin materializate, ca un obiect în sine.

Dorind să surprindă direct transcendentul (v. Evdochimov 1992: 67), în icoana bizantină, un conținut sensibil este obiectivat pe un suport material, fără vreo legătură directă cu experiența vizuală oferită de lumea realității din jur. Ochiul ca organ şi văzul ca funcție biologică a ființei umane devin o axă privilegiată de constituire a imaginilor (cf. Wunenburger 2004:13), la care, pentru o adevărată înțelegere a lor, s-ar adăuga mişcarea liniei şi gestul pensulei, ce contribuie la armonizarea elementelor componente ale imaginii icoanei într-un tot.

Caligrafia japoneză este, concomitent, imagine picturală, dar şi una scripturală, care cere, asemănător icoanelor bizantine, o contemplaţie sacralizată. A cunoaşte înseamnă, în ambele cazuri, o atitudine de oarecare adoraţie. Dincolo de o filosofie a esenţei, asupra căreia domneşte legea cauzalităţii, dincolo de o gândire de tip existenţialist cu transcendenţe fără profunzime ontologică, caligrafia şi icoana propun, înt-un anume fel, dispariţia formelor şi disoluţia contururilor, activând principiul mişcării. Cum există stări care depăşesc gândirea şi cuvântul, inefabilul caligrafiei şi al icoanei tinde să se cufunde în tenebre spirituale, fără să epuizeze vreodată tainele lumii create, venite din intuiţie şi subconştient.

Dezvoltată în platonismul patristicii răsăritene şi în filosofia transcendenţei (cf. Evdochimov 1992: 147), icoana este un instrument de contemplaţie prin care sufletul se smulge din lumea sensibilă şi intră în lumea iluminării divine (cf. Besançon 1996: 146). Prin icoană se creează o cale de acces către divinitate, ea devine scriptura ce încearcă să fixeze o viziune, printr-o imagine pictural-scripturală, cu particularităţi singulare. De la ochi se trece la voce şi invers, iar mărturia bipolarităţii optice şi retorice este dată de faptul că nu s-a spus niciodată „a picta" o icoană, ci „a scrie" o icoană, unde scrisul nu se referă doar la înscrierea numelui, ci şi la orice învăţătură a icoanei (cf. Besançon 1996: 146), conformă cu învăţătura cărţilor sfinte. O dată numele rostit, el se manifestă, se face prezent în mod direct prin numire. Numai că, atunci când este vorba de mister, revelaţia sensului nu se poate face direct, ci indirect, intermediat printr-un mijlocitor ca icoana, iar cunoaşterea simbolică, întotdeauna indirectă, recurge la contemplaţie (v. Evdochimov 1992: 148) pentru a descifra prezenţa transcendentului. Definiţia teologică a imaginii trece acum dincolo de utilitar, devenind artă sacră. Realitatea tainică, iraţională a lumii este dezvăluită indirect prin intermediul suprafeţei bidimensionale, în care inspiraţia iconarului s-a apropiat de miracol.

Cuvântul rostit şi ascultat al cărţilor sfinte se oferă contemplaţiei sub forma icoanei, definită ca „viziunea liturgică a misterului făcut imagine" (Evdochimov 1992: 154). Icoana este parte componentă dintr-un tot, de aceea, în casele creştinilor, aceasta este aşezată în locul dominant al casei, călăuzind privirea înspre taină, sfinţind locurile şi vremurile, şi nu pare deloc întâmplător că, odinioară, un oaspete intrat în casa unui credincios se închina mai întâi icoanei şi abia apoi saluta gazda. Asemănător, ruloul caligrafic este aşezat în *tokonoma*, alcovul din camera de oaspeți sau din *chashitsu*, camera ceaiului, locul cel mai important din casa tradițională japoneză sau din casa

de ceai, pentru ca atât gazda cât şi oaspetele să poată participa la întâlnirea cu spiritul, oferită de „pictura minții”:

> „Pieces of calligraphy are displayed in the alcove (*tokonoma*) not so much to appreciate the artist's skill as to discern the spirit concealed in the writing... In the finest examples of Oriental calligraphy, years of experience and training are consumed in each stroke of the brush.” (Ōmori 1983: 7)

S-a remarcat adesea că icoana nu are o „realitate proprie” (Evdochimov 1992: 158), întrucât îşi trage valoarea teofanică din participarea la o epifanie. Hieratismul, ascetismul, absenţa volumului dintr-o icoană exclud orice materializare, iar emoţia provocată se transformă în sentiment religios ce duce la sens mistic (*mysterium tremendum*). Necopiind natura, dimensiunile reale ale realităţii nu apar deloc reproduse într-o icoană, materia însăşi intrând parcă în reculegere. Ruptă de contextul istoric imediat, „icoana se supune regulilor transcendente ale viziunii ecleziastice” (Evdochimov 1992: 160), întrucât ea nu dovedeşte, nu demonstrează nimic, ci doar sugerează „văzutul nevăzutului” (Evdochimov 1992: 161), prezenţa divinului în lume. De asemenea, îl purifică şi-l transfigurează pe cel ce o priveşte contemplând-o, călăuzindu-l spre taină; înalţă spiritul dincolo de sine, ajutându-l să vadă „cerurile deschise” şi conducându-l înspre intrarea în intimitatea misterului divin. Iconarul îşi organizează astfel compoziţia nu în profunzime, ci în înălţime, subordonând suprafaţa plană, ceea ce înlătură golul – *horor vacui* (cf. Evdochimov 1992: 192). Personajele, a căror anatomie este abia schiţată de cutele veşmintelor, transpuse în bidimensional, parcă nu se mişcă, ci alunecă, culorile şi tuşele juxtapuse dau naştere distanţelor, iar ordinea cronologică este abolită. Punctul de fugă, clar-obscurul, ideea de volum sunt refuzate categoric de icoană, iar perspectiva este adesea răsturnată, liniile nu se îndepărtează de privitor, ci vin înspre el, universul iconografic fiind orientat în întregime, înspre om (cf. Evdochimov 1992: 194): imaginea arată ceea ce s-a întâmplat în timp şi a devenit apoi accesibil vederii (cf. Besançon 1996: 133). Condus de credinţă, dogme, tradiţie şi modele iconografice, pictorul de icoane pictează după un motiv, dar rezultatul aparţine unei alte lumi: „Imobilitatea trupurilor, fără a fi vreodată statică, concentrează întregul dinamism în privirea ce revelează spiritul.” (Evdochimov 1992: 195). Divinul este nevăzut, dar se reflectă în vizibilul uman. Trecând de vălul fenomenal, prin culoare şi consonanţa muzicală a liniilor şi formelor, icoana se deschide viziunii revelatoare. Contemplaţie, reculegere tăcută şi expresie a misterului divin, icoana ajută participarea la cele ce nu pot fi descrise, unde se află nevăzutul, neauzitul, negrăitul.

S-a remarcat adesea (cf. Wunenburger 2004: 302) despre operele vizuale, în special despre cele nonfigurative, că renunţarea la principiul de reprezentare a obiectelor a făcut posibilă propunerea spre vedere a stucturii invizibile a lumii. Renunţând la reprezentarea vizibilului, şi caligrafia încearcă să se transforme într-un mod de prezentare de conţinuturi metafizice, de revelare a absolutului. Arta caligrafică poate fi citită ca o mandala, ale cărei proprietăţi morfologice şi estetice oferă un suport pentru meditaţie, prin intermediul căruia spiritul poate cunoaşte comuniunea cu universul. Imaginea sensibilă nu-şi este propriul scop, ci doar un mijloc pentru intrarea în starea de meditaţie supremă, prin care se poate atinge, intuitiv, un adevăr ascuns. Imaginea caligrafică eliberează de constrângerile realului, permiţând spiritului adevărata iluminare. Nu plenitudinea ontologică a divinităţii este căutată, ci starea de a fi în prezenţa iluminării supreme. Infinitul nu poate fi redus la finit, invizibilul la vizibil, ci doar sugerat. Prin asceza autoimpusă, opera caligrafică cere o poetică în care rolul imaginii vizuale şi lingvistice este acela de a surprinde inexprimabilul. Întrucât nu se epuizează niciodată într-un imediat, fie el de orice natură, opera caligrafică devine un spaţiu de reflecţie. În contemplaţie, spiritul este pătruns de tăcere, dar o tăcere care nu înseamnă lipsa zgomotului. Acum şi aici este permisă încercarea de a accede la esenţial, viaţa şi moartea s-au apropiat, iar petrecerea omului prin lume este asimilată vieţii universului. Prin contemplaţie, se poate deschide poarta secretă, drumul înspre absolut. *Karma*, legea budistă a cauzelor şi a efectelor, ansamblul actelor omeneşti fizice sau mentale şi ceea ce ele generează, impermanenţa, totul se diluează, totul se şterge şi se anenatizează. Toate formele pălesc şi dispar. Este o realitate interioară, divinitatea ascunsă, infinitul din el, la care omul are acces prin meditaţia Zen.

Dinamica internă generată de întâlnirea a două tipuri de imagini, expresie grafică şi expresie scrisă, face ca o lucrare caligrafică să capete o putere specială, ce poate da naştere unor noi imagini, fie ele vizuale sau verbale, care pot genera, la rândul lor, noi universuri de înţelegere şi cunoaştere. Caligrafia aminteşte de arta totală, ce combină armonios mai multe tipuri de imagini, în care esteticul emoţionează, dar şi deschide drumul meditaţiei, al reflecţiei asupra lumii, dincolo de reprezentările sale obiective. Prin dezvăluiri de sens, caligrafia propune conştiinţei de tip religios sau filozofic o cunoaştere profundă a universului, în timp ce spiritul se poate manifesta liber, atât în creaţie, cât şi în interpretare. În imaginea caligrafică, are loc o analiză la suprafaţa imaginii şi o alta la un nivel de

adâncime al ei, ce-şi atinge plenitudinea în contemplaţie. Aparent, imaginea caligrafică este reprezentare vizibilă, imediată, ce poate fi redusă la suprafaţa sa, dar sensul transcendent ce se cere dezvăluit face să se treacă la nivelul de profunzime al acesteia. Datorită întâlnirii dintre mâna care scrie şi ochiul care citeşte, arta caligrafică propune o receptare vizuală a actului lecturii, imaginea se inserează în sfera lingvisticului, instaurând un nivel intermediar între cuvânt şi lucru, între abstract şi sensibil (cf. Wunenburger 2004: 40). Sunt numeroase experienţele cărora le poate face loc o operă caligrafică: moment unic al revelaţiei, în care uimirea se apropie de tăcere, întrucât doar liniştea lasă loc revelaţiei divine:

> „The moon and the paper are the same white,
> The pupil of the eye and the ink, both black.
> This mysterious meaning remains a circle,
> Beyond the possibility of understanding." (Sokuhi, apud Addiss 1978: 11)

Astfel, asemănător icoanei, caligrafia înseamnă un anume tip de căutare a perfecţiunii spirituale: *kanshō hannya* (*interior obținut prin contemplație*), prin care omul, în destinul său de continuă exorcizare a morţii, în dorinţa de a comunica divinul şi de a comunica cu divinul, încearcă permanent revelaţia unui sens. Caligrafia, cale de purificare a sufletului, devine o metodă de auto-perfecționare: „Calligraphy is considered to be active meditation by the painter, while the visual depiction serves as a teaching tool for others." (Stevens 1990: 23)

În mersul galopant al revoluţiei tehnico-ştiinţifice contemporane, icoana bizantină şi caligrafia japoneză par să conserve, în cele din urmă, într-o tradiție deja milenară, umanitatea omului, amintindu-i acestuia despre relaţia sa tainică cu divinitatea şi lumea înconjurătoare, într-un efort religios şi artistic prin care categoriile spaţiale şi temporale cunoscute sunt înlocuite de o altă dimensiune. În ecuaţia om-divinitate-creaţie, omul a atins, prin revelaţie, eternitatea:

> „Les calligraphes ne meurent jamais. Leur âme vagabonde aux frontières du monde habité cherchant à récupérer leurs instruments. Dieu les utilise pour révéler sa parole. Les prophètes la déclament, les calligraphes l'écrivent." (Ghata 2004: 61)

Referințe bibliografice

Abe, Masao, 1989, *Zen and Western Thought*, Honolulu: University of Hawaii Press.

Acsan, Ion; Constantinescu, Dan, 1981, *Tanka - Haiku. Antologie de poezie clasică japoneză*, Bucureşti: Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică.

Addiss, Stephen, 1978, *Obaku: Zen Painting an Calligraphy*, Introduction and Catalogue by Stephen Addiss with the assistance of Kwan S. Wong, Helen Foresman Spencer Museum of Art.

Akiyama Nobuo, Akiyama Carol, 1996, *2001 Japanese and English Idioms. 2001* 日本語慣用句・英語イデイオム, U.S.A.: Barron's.

Allyn, John, 2007 (1970), *Povestea celor 47 de ronini*, Bucureşti: Editura Humanitas.

Ameka, F. (ed.), 1992, *Journal of Pragmatics*, 18, North-Holland.

Apollinaire, Guillaume, 1965, *Œuvres poétiques*, Paris: Gallimard, coll. Pléiade.

Idem, 1971, *Scrieri alese*, Ediţie alcătuită şi îngrijită de Virgil Teodorescu, Bucureşti: Editura Univers.

Arima, Michiko, 1991, *Creative interpretation of the text and the Japanese mentality*, în Y. Ikegami (ed.), *The Empire of signs: semiotic essays on Japanese culture*, Amsterdam: John Benjamins.

Idem, 1996, *Japanese Haiku vs. English Haiku vs. Concrete poetry*, în „Poetica. An International Journal of Linguistic-Literary Studies", 46, Tokyo: Shubun International, pp. 137-152.

Aristotel, 1965, *Poetica*, Studiu introductiv, traducere şi comentarii de D. M. Pippidi, Bucureşti: Editura Academiei.

Idem, 1997, *Organon*, I, Traducere în limba română de Mircea Florian, Bucureşti: Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică.

Assmann, Jan, 1988, *Collective Memory and Cultural Identity*, Translated by John Czaplicka, în „Kultur und Gedächtnis", eds. Jan Assmann and Tonio Hölscher, Frankfurt /Main: Suhrkamp, 9-19/125-133.

Avram, M., 1986, *Gramatica pentru toţi*, Bucureşti: Editura Academiei.

Barthes, Roland, 1970, *L'empire des signes*, Genève: Editions d'Art Albert Skira S.A. .

Idem et alii, 1980, *Pentru o teorie a textului. Antologie „Tel Quel" 1960-1971*, Introducere, antologie şi traducere de Adriana Babeţi şi Delia Şepeţeanu-Vasiliu, Bucureşti: Editura Univers.

Idem, 1987, *Romanul scriiturii. Antologie*, Selecţie de texte şi traducere de Adriana Babeţi şi Delia Şepeţean-Vasiliu, Prefaţă de Adriana Babeţi, Postfaţă de Delia Şepeţean-Vasiliu, Bucureşti: Editura Univers.

Idem, 1993, *Œuvres complètes*, TOME I 1942-1965, Édition établie et présentée par Éric Marty, Paris: Éditions du Seuil.

Bashō, 1998, *Cent onze kaiku*, Traduits du japonais par Joan Titus-Carmel, Paris: Editions Verdier.

Baudry, Jean-Louis, 1980, *Scriitură, ficțiune, ideologie*, în Barthes, Roland et alii, 1980, *Pentru o teorie a textului. Antologie „Tel Quel" 1960-1971, Introducere*, antologie şi traducere de Adriana Babeți şi Delia Şepețeanu- Vasiliu, Bucureşti: Editura Univers, pp. 226-250.

Băgulescu, Gheorghe, 1919, *Zile de energie. Impresii şi povestiri de pe front 1916-1917*, Cu o scrisoare de N. Iorga, ediția a II-a, Bucureşti: Institutul de arte grafice C. Sfetea.

Idem, 2004, *Suflet japonez*, roman, vol.I-vol.III, Bucureşti: Editura Cartega în colaborare cu Editura Nipponica.

Băgulescu, Gheorghe, Timuş, Ioan, 1942, *Caracterele civilizației japoneze*, Bucureşti: Institutul de arte grafice al muncii.

Bejan, D., 1995, *Gramatica practică a limbii române*, Cluj: Editura Echinox.

Bellah, Robert N., 2003, *Imaginig Japan. The Japanese Tradition and its Modern Interpretation*, Berkely, Los Angeles, London: University of California Press.

Benedict, Ruth, 1994, *The Chrysanthemum and the Sword. Patterns of Japanese Culture*, Tokyo: Charles E. Tuttle.

Bernstein, L., 1982, *Cum să înțelegem muzica. Concerte pentru tineret*, Traducere de Mircea Ivănescu, Bucureşti: Editura Muzicală.

Berthon, Jean-Pierre, 1996, *Şintoismul. Repere istorice şi situația actuală*, în Jean Delumeau (coord.), *Religiile lumii*, Bucureşti: Editura Humanitas.

Besançon, Alain, 1996, *Imaginea interzisă. Istoria intelectuală a iconoclasmului. De la Platon la Kandinsky [L'image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme]*, Traducere din franceză de Mona Antohi, Bucureşti: Editura Humanitas.

Blaga, Lucian, 1994, *Trilogia culturii III. Geneza metaforei şi sensul culturii*, Bucureşti: Editura Humanitas.

Idem, 1944, *Trilogia culturii* I. *Orizont şi stil*, Bucureşti: Editura Humanitas.

Blyth, R. H., 1984, *A History of Haiku*, In Two Volumes, Tokyo: The Hokuseido Press.

Boboc, Alexandru, 1988, *Prolegomene la o filosofie modernă a limbajului. Momente semnificative de la W. Von Humboldt la L. Wittgenstein şi M. Heidegger*, în „Secolul 20", nr. 1-2-3.

Bogrea, Vasile, 1971, *Pagini istorico-filologice*, Cu o prefață de acad. Constantin Daicoviciu, ediție îngrijită şi studiu introductiv şi indice de Mircea Borcilă şi Ion Mării, Cluj: Editura Dacia.

Idem, 1998, *Opere alese*, volum îngrijit de Mircea Borcilă, Ion Mării, Vasile Pavel, Dumitru Apetri şi Vasile M. Ungureanu, Chişinău: Întreprinderea Editorial-Poligrafică Ştiința.

Borcilă, Mircea, 1981, *Types sémiotiques dans la poésie roumaine moderne*, în Miclău, Paul & Marcus, Solomon, *Sémiotiques roumaine*, Université de Bucharest.

Idem, 1987, *Contribuții la elaborarea unei tipologii a textelor poetice*, în „Studii şi cercetări de lingvistică" nr.3.

Idem, an univ. 1992/1993, *Poetică* (curs universitar), Facultatea de Litere, Cluj-Napoca.

Idem, 1995, *„Noua cale" a lingvisticii integrale*, în „Limba română", an V, nr. 5.

Bougnoux, Daniel, 2000, *Introducere în ştiințele comunicării*, Traducere de Violeta Vintilescu, Iaşi: Polirom.

Boutaud, Jean-Jacques, 2005, *Comunicare semiotică şi semne publicitare. Teorii, modele, aplicații*, Prefață de Yves Jeanneret, Traducere de Diana Bratu şi Mihaela Bonescu, Ediție îngrijită de Valentina Pricopie, Bucureşti: Tritonic.

Bouvier, Nicolas, 1995, *Cronica japoneză*, Traducere de Emanoil Marcu, Bucureşti: Humanitas.

Brion, Marcel, 1972, *Arta abstractă*, Traducere de Florin Chirițescu, Prefață de Balcica Măciucă, Bucureşti: Editura Meridiane.

Brunel, Henri, 2002, *Les plus beaux contes Zen*, Paris: Éditions Calmann-Lévy.

Brunet, Yuko, 1982, *Naissance d'un écrivain. Étude sur Kawabata Yasunari*, Paris: L'Asiathèque.

Buridant, C., 2001, *L'interjection en français: esquisse d'une étude diachronique. Essai de synthese des travaux et aperçu sur l'histoire et les emplois de "helas"*, Strasbourg, 2001.

Buşe, Constantin, Zamfir, Zorin, 1990, *Japonia. Un secol de istorie (1853-1945)*, Bucureşti: Editura Humanitas.

Butaciu, Laura, 2009, *Translating idioms through culture*, Arad: Pronum.

Calvet, Robert, 2015, *Istoria samurailor*, Traducere din limba franceză şi note: Valentin Protopopescu, Bucureşti: Editura Herald.

Cassirer, Ernst, 1994, *Eseu despre om. O introducere în filozofia culturii umane*, Bucureşti: Editura Humanitas.

Cheng, François, 1983, *Vid şi plin. Limbajul pictural chinezesc*, Traducere de Iuliana Crenguța Muntean, Prefață de Octavian Barbosa, Bucureşti: Editura Meridiane.

Chevalier, Jean, 1991, *Dictionnaire des symboles*, Paris: Editions Robert Lafont et Editions Jupiter.

Codoban, Aurel, 2011, *Imperiul comunicării. Corp, imagine şi relaționare*, Cluj: Idea Design & Print

Cominetti, Philippe, 2008, *Références occultes; Là-bas dans Seinen de Mori Ōgai*, în „Revue de Hiyoshi. Langue et littérature française", No.46, pp.101-128.

Constantinescu, Dan, 1981, *Tanka - Haiku. Antologie de poezie clasică japoneză*, Bucureşti: Editura Ştiințifică şi Enciclopedică.

Cornea, Andrei, 1988, *Scriere şi spiritualitate în cultura antică*, Bucureşti: Editura Cartea Românească.

Courdy, Jean-Claude, 1979, *Les Japonais*, Paris: Pierre Belfond.

Coşeriu, Eugeniu, 1993, *Lingvistica istorică şi istoria limbilor*, în „Forum", nr.11-12.

Idem, 1994, *Prelegeri şi conferinţe*, Iaşi: Universitatea „Al. Ioan Cuza".

Idem, 1994, *Lingvistică din perspectivă spaţială şi antropologică*, Chişinău: „Ştiinţa".

Idem, 1995, *Introducere în lingvistică*, traducere de Elena Ardeleanu şi Eugenia Bojoga, Cuvânt înainte de Mircea Borcilă, Cluj: Editura Echinox.

Idem, 1996, *Lingvistica integrală*, Interviu cu Eugen Coşeriu realizat de N. Saramandu, Bucureşti: Editura Fundaţiei Culturale Române.

Idem, 1997, *Sinconie, diacronie şi istorie. Problema schimbării lingvistice*, versiune în limba română de Nicolae Saramandu, Bucureşti: Editura Enciclopedică.

Idem, 2000, *Lecţii de lingvistică generală*, traducere din spaniolă de Eugenia Bojoga, Cuvânt înainte de Mircea Borcilă, Chişinău: Editura Arc.

Idem, 2001, *L'homme et son language*, Textes réunis par H. Dupuy-Engelhardt, J.-P. Durafour et F. Rastier, Paris: Editions Peeters.

Coman, Mihai, 1985, *Mitos şi epos. Studii asupra transformărilor narative*, Bucureşti: Cartea românească.

Curtius, E.R., 1970, *Literatura europeană şi Evul Mediu latin*, Bucureşti: Editura Univers.

Dâncu, Vasile Sebastian, 2009, *Comunicarea simbolică. Arhitectura discursului publicitar*, Ediţia a II-a revizuită, Cluj-Napoca: Eikon.

Doamna Murasaki, 1969, *Genji*, În româneşte de Henriette Yvonne Stahl, Bucureşti: Editura pentru Literatura Universală.

Dru, Jean-Marie, 2002, *Beyond Disruption. Changing the Rules in the Marketplace*, New-York: John Wiley & Sons.

Ducellier, Alain, 1997, *Bizantinii. Istorie şi cultură*, traducere de Simona Nicolae, Bucureşti, Editura Teora.

Duus, Peter, 2012, *Modern Japan*, Second edition, Boston: Houghton Mifflin Company.

Earnshaw, Christopher J., 2000, *Sho. Japanese Calligraphy. An In-depth Introduction to the Art of Writing Characters*, Singapore: Tuttle Publishing.

Eco, Umberto, 2002, *În căutarea limbii perfecte*, Traducere din limba italiană de Dragoş Cojocaru, Iaşi: Editura Polirom.

Idem, 2002, *Opera deschisă. Formă şi indeterminare în poeticile contemporane*, Ediţia a II-a, Traducere şi prefaţă de Cornel Mihai Ionescu, Piteşti: Paralela 45.

Ecole de Tartu, 1976, *Travaux sur le système de signes*, Textes choisis et présentés par Y. M. Lotman et B. A. Ouspenski, traduits du russe par Anne Zouboff, Bruxelles: Editions Complexe.

Egan, A., 2008, *Pretense for the complete idiom*, în „NOÛS", 42 (3), 381-409.

Eliade, Mircea, 1986, *Buddha şi contemporanii săi*, în *Istoria credinţelor şi ideilor religioase*, Traducere de Cezar Baltag, Bucureşti: Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică.

Epure, Mihai, 2000, *Din Carpaţi până la Fuji*, Bucureşti: Editura Cartega în colaborare cu Editura Nipponica.

Idem, 2002, *Aproape de Soare Răsare*, Bucureşti: Editura Cartega în colaborare cu Editura Nipponica.

Idem, 2007, *Dor de Sakura*, Bucureşti: Editura Cartega.

Evdochimov, Paul, 1992, *Arta icoanei – o teologie a frumuseţii* [*L'art de l'Icone. Théologie de la Beauté*], Traducere de Grigore Moga şi Petru Moga, Bucureşti: Editura Meridiane.

Fenollosa, Ernst, 1936, *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, Edited by Ezra Pound, U.S.A.: City Lights Bookstore.

Finkelstein, Barbara, (et alii), 1991, *Transcending Stereotypes. Discovering Japanese Culture and Education*, Yarmouth: Intercultural Press, Inc.

Fowles, Jib, 1996, *Advertising and Popular Culture*, California: Sage Publications.

Frunză, Sandu, 2011, *The Relational Individual in a Communication Built Society: Towards a New Philosophy of Communication*, în „Transylvanian Review", vol. XX, No.3, pp. 140-153.

Frye, Northrop, 1982, *The Great Code. The Bible and Literature*, Toronto: Academic Press Canada.

Idem, 1993, *Dubla viziune. Limbaj şi semnificaţie în religie*, traducere, cuvânt înainte şi note de Ioana Stanciu şi Aurel Sasu, Bucureşti: Editura Fundaţiei Culturale Române.

Fukui, Kenichi, 1985, *The Japanese and Creativity*, în Shichihei Yamamoto et alii (eds.), *Nihonrashisa. Japanese Essences*, Tokyo: Kodansha, pp. 31-49.

Garnier, Pierre & Niikuni, Seiichi, 1966, *Poèmes franco-japonais*, Paris: A. Silvaire.

Geleţu, Mihai & Teodorescu, Marian, 2008, *101 muzee şi case memoriale şi cinci popasuri culturale în Moldova de peste Prut*, Cuvânt înainte de acad. Prof. Eugen Simion, Bucureşti: Agerpress.

Genette, G., 1976/1988, *Hermogene logothet*, din *Mimologiques, Voyages en Cratylie*, Paris, Seuil, în româneşte de Alina Deleanu, în "Secolul 20", nr. 1-2-3.

Idem, 1978, *Figuri*, Selecţie, traducere şi prefaţă de Angela Ion, Irina Mavrodn, Bucureşti: Editura Univers.

Idem, 1982, *Palimpsestes*. *La littérature au second degré*, Paris: Editions du Seuil.

Idem, 1994, *Introducere în arhitext. Ficţiune şi dicţiune*, Traducere şi prefaţă de Ion Pop, Bucureşti: Editura Univers.

Ghata, Jasmine, 2004, *La nuit des calligraphes*, Paris: Fayard.

Gregory, Sinda (et al.), *It Don't Mean a Thing. If It Ain't Got that Swing: An Interview with Haruki Murakami*, în „Review of Contemporary Fiction", Vol. 22, No. 2, Summer 2002, pp. 111-119.

Grigorescu, D., 1993, *Brâncuşi şi secolul său*, Bucureşti: Editura Artemis.

Grigore de Nazianz, 1993, *Cele cinci cuvântări teologice*, Traducere din limba greacă, introducere şi note de Dumitru Stăniloaie, Bucureşti: Editura Anastasia.

Halbwachs, Maurice, 2007, *Memoria colectivă*, Ediție critică concepută de Gérard Namer şi pregătită în colaborare cu Marie Jaisson, Traducere de Irinel Antoniu, Iaşi: Institutul European.

Heimonet, Jean-Michel, 1992, *Hegelianism and Its Monsters: The Dynamics of Writing in Georges Bataille*, în Nemoianu, Virgil; Royal, Robert (eds.), 1992, *Play, Literature, Religion. Essays in Cultural Intertextuality*, New-York: State University of New-York Press, pp. 141-159.

Heinz, Elgin, 1980, *Shōgun as an Introduction to Cross-Cultural Learning*, în Smith, Henry (ed.), 1980, *Learning from Shōgun. Japanese History and Western Fantasy*, Santa Barbara: University of California, pp. 27-34.

Hinds, John, 1987, *Reader Versus Writer Responsability: A New Typology*, în Ulla Connor; Robert B. Kaplan (ed.), *Writing Across Languages: Analysis of L2 Text*, Addison-Wesley Publishing Company.

Hirakawa, Sukehiro, 2009, *Japan's Love-Hate Relatioship with the West*, Kent: Global Oriental.

Hondru, Angela, 2001, *Festivaluri japoneze. În spiritul tradiției*, Sibiu-Constanța: Editura T. C. Sen.

Idem, 2004, *Ghid de literatură japoneză*, volumul II, Bucureşti: Editura Victor.

Hopper, Helen M., 1974, *Mori Ogai's Response to Suppression of Intellectual Freedom*, 1902-12, în „Monumenta Nipponica", Vol. 29, No.4, (Winter), pp. 381-413.

Humboldt, von W., 1971, *Linguistic Variability & Intellectual Development*, Florida: University of Miami Press, Coral Gables.

Idem, 1988, *Fragmente lingvistice*, Traducere de Ştefan Augustin Doinaş, în "Secolul 20", nr. 1-2-3.

Idem, 1988, *Einleitung zum Kawi-Werk*, apud Alexandru Boboc, *Prolegomene la o filosofie modernă a limbajului. Momente semnificative de la W. von Humboldt la L. Wittgenstein şi M. Heidegger*, în "Secolul 20", nr. 1-2-3.

Idem, 1835/1998, *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sparchbaus und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts*, Padeborn: Schöningh Verlag.

Ikegami, Yoshihiko, 1989, *Homology of Language and Culture – A Case Study in Japanese Semiotics* -, în Walter A. Koch (ed.), *The Nature of Culture*, Proceedings of the International and Interdisciplinary Symposium, October 7-11, 1986 in Bochum, Bochum: Studienverlag Dr. Norbert Brockmeyer, pp. 388-403.

Idem, 1989, *Introduction*, în Yoshihiko Ikegami, *Discourse Analysis in Japan, An Interdisciplinary Journal for the Study of Discourse*, Mouton de Gruyter, pp. 263-273.

Idem, 1990, *Fushigina kotoba, kotoba no fushigi. The Wonder of Language*, Tokyo: Chikumashobō.

Idem, 1991, *Introduction: Semiotics and Culture,* în Ikegami, Yoshihiko (ed.) *The Empire of Signs: Semiotic Essays on Japanese Culture*, Amsterdam: John Benjamins, pp. 1-24.

Idem, 1995, *Vagueness and Japanese Discours: Some Semiotic Consideration*, în "Japanese Discourse", Vol. I.

Idem, 1996, *Some Traditional Japanese Visual Tropes and their Perceptual and Experiential Bases*, în "Poetica. An International Journal of Linguistic-Literary Studies", 46, Special Issue. *New Developments in the Study of Metaphor*, Editors: Yoshihiko Ikegami, Seisaku Kawakami, Shubun International, Tokyo.

Idem, 1998, *Sign Conception in Japan*, în *Semiotics. A Handbookon the Sign-Theoretic Foundations of Nature and Culture*, Edited by Roland Posner, Klauss Robering, Thomas A. Sebeok, Volume 2, Berlin, New-York: Walter de Gruyter , pp. 1898-1910.

Idem, 2007, *Gengogaku wa honyaku no yakunitatsu ka*, în "Ronza", Tokyo: Asahishinbunsha, nr. 9, September, pp. 200-205.

Ilis, Florina, 2010, *Murasaki Shikibu, Genji monogatari. The Fictional Chronicle of the Heian World*, în „Studia Universitatis Babes-Bolyai", no. 3, anul LV, pp. 49-60.

Ionescu, Tudor, 2003, *Ştiinţa sau/şi arta traducerii*, Cluj-Napoca: Editura Limes.

Ishida, Hidekata, 1989, *Situation du language dans la critique littéraire au Japon*, în De Voss, Patrick (ed.), *Litterature Japonaise Contemporaine*, Essais, Bruxelles: Editions Labor, pp. 151-166.

Jacquier, Henri, 1991, *Babel, mit viu*, Ediţie îngrijită, prefaţă, antologie, note şi comentarii de Mircea Muthu, Cluj-Napoca: Editura Dacia.

Jakobson, Roman, 1973, *Essais de linguistique générale ** Rapports internes est externes du langage*, Paris: Les Éditiond de Minuit.

Janeira, Armando Martins, 1970, *Japanese and Western Culture. A Comparative Study*, Tokyo: Charles. E. Tuttle Company.

Joly, Henri, 1983, *Le renversement platonicien*, capitolul *Note la scriere şi vorbire*, în Platon, 1983, *Opere IV*, Ediţie îngrijită de Petru Creţia, Bucureşti: Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, pp. 394-416.

Jung, C.G., 1991, *"Ma vie". Souvenirs, rêves et pensées*, Recueillis et publiés par Anie Jaffé, Traduit de l'allemand par le Dr Roland Cahen et Yves Le Day avec la colaboration de Salomé Burckhardt. Nouvelle édition revue et augmentée d'un index, Paris: Galimard.

Jünger, E., 1988, *Lauda vocalelor*, în "Secolul 20", nr. 1-2-3.

Kakuzo, Okakura, 1983, *Cartea ceaiului*, Traducere de Emanoil Bucuţă, Prefaţă de Modest Morariu, în *Itinerarii spirituale*, Bucureşti: Editura Meridiane.

Karatani, Kōjin, 1989, *D'un dehors à l'autre. Kawabata et Takeda Taijun*, în De Voss, Patrick (ed.), *Litterature Japonaise Contemporaine. Essais*, Bruxelles: Editions Labor, pp. 32-45.

Kato, Shuichi, 1994, *Japan. Spirit & Form*, with an Introduction by Roger Goepper, translated and adapted from the Japanese by Junko Abe and Lesa Lowitz, Tokyo: Charles E. Tuttle Company.

Idem, 1998, *Istoria literaturii japoneze (De la origini până în prezent)*, Traducere din limba japoneză de Kazuko Diaconu şi Paul Diaconu, Cu un interviu al autorului pentru cititorii români şi o prefaţă de Nicolae Manolescu, Vol. I, Bucureşti: Editura Nipponica.

Kato, Haruhisa, 2007, *Honyaku to wa chūjitsusa no geijutsu de aru/Traducerea este arta fidelității*, în „Ronza", no. 9 September, Tokyo: Asahi Shinbunsha.

Kawabata, Yasunari, 1969, *The Existence and Discovery of Beauty/Bi no sonzai to hakken*, Translated by V. H. Viglielmo, Tokyo: The Mainichi Newspapers.

Idem, 1970, *Discurs*, în „Tribuna", nr. 36, p. 8 şi nr. 37, p. 8 (traducere de Liviu Petrina).

Idem, 1988, *Yuki guni*, Tokyo: Bungeishunju.

Idem, 1995, *Țara zăpezilor. Kyoto sau Tinerii îndrăgostiți din străvechiul oraş imperial*, traducere de Stanca Cionca, Bucureşti: Editura „Grai şi suflet – Editura națională".

Idem, 1997, *Kawabata Yasunari. Romans et Nouvelles*, Édition présentée et annotée par Fujimori Bunkichi, Paris: La Pochothèque.

Idem, 2000, *Frumusețe şi întristare*, Traducere de Pericle Martinescu, Bucureşti: Editura Humanitas.

Idem, 2000, *Vuietul muntelui*, Traducere de Pericle Martinescu, Bucureşti: Editura Humanitas.

Idem, 2003, *Izu no odoriko*, Tokyo: Shinchobunko.

Idem, 2006, *Yama no oto*, Tokyo: Shinchosha.

Idem, 2008, *Dansatoarea din Izu*, Traducere din limba japoneză şi note Flavius Florea, Bucureşti: Editura Humanitas.

Idem, 2010, *Sunetul muntelui*, Traducere din japoneză de George Şipoş, Bucureşti: Editura Humanitas.

Keene, Donald, 1969, *The Japanese Discovery of Europe, 1720-1830*, Revised Edition, Stanford: Stanford University Press.

Idem, 1981 [1971], *Appreciations of Japanese Culture*, Tokyo: Kodansha International.

Idem, 1991, *Literatura japoneză*, în româneşte de Doina şi Mircea Opriță. Cuvînt înainte şi Compendiu de literatură japoneză de Sumiya Haruya, Bucureşti: Editura Univers.

Idem, 2003, *Five Modern Japanese Novelists*, New-York: Columbia Univerity Press.

Kitagawa, Joseph Mitsuo,1994, *În căutarea unității. Istoria religioasă a omenirii/The Quest for Humanity Unity. A Religious History*. Translation by Claudia Dumitru, Bucharest: Humanitas.

Kobayashi, Hideo, 1955, *Literature of the Lost Home* [*Literary Criticism, 1924-1939*], Edited and traslated and with an introduction by Paul Anderer, California: Standford University Press.

Komatsu, Sakyo, 1985, *Principles of Selection in Japanese Culture*, în Takeshi Umehara (et alii), *Nihon bunka o fukamaru. Behind Japanese Culture*, Tokyo: Kodansha, pp.99-115.

Kristeva, Julia (coord.), 1975, *La traversée des signes*, Paris: Editions du Seuil.

Idem, 1981, *Le language, cet inconu. Une initiation à la linguistique*, Paris: Editions du Seuil.

Kuiseko, Ryokushū, 2002, *Brush Writing*, Tokyo: Kodansha International.

Kurokawa, Kisho, 1985, *The Edo Period and Today*, în Takeshi Umehara (et alii), *Japan as I see it -2*, Tokyo: Kōdansha, pp. 39-61.

Lascu-Pop, Rodica, 1997, *Introducere în istoria şi deontologia traducerii*, Cluj-Napoca: Editura Mesagerul.

Le Goff, Jacques, 1991, *Imaginarul medieval*, Bucureşti: Editura Meridiane.

Lecaldano, Paolo, (ed.), 1971, *Tout l'œvre de Van Gogh, I, 1881-1888*, France: Flammarion.

Leggeri-Bauer, Estelle, 2008, *Les „Genji-e": entre narration et poésie. Introduction*, în Murasaki-shikibu, *Le Dit du Genji. Genji monogatari*, traduit du japonais par René Sieffert, illustré par la peinture traditionnelle japonaise du XIIe au XVIIe siècle, Direction scientifique de l'iconographie et commentaires des oeuvres de Estelle Leggeri-Bauer, Paris: La petite collection/Diane de Selliers, pp. 27-52.

Lehu, Jean-Marc, 2007, *Branded Entertainment. Product Placement & Brand Strategy in the Entertainment Business*, London and Philadelphia: Kogan Page.

Lévi-Strauss, Claude, 2013, *Cealaltă față a Lunii. Scrieri despre Japonia*, Prefață de Junzo Kawada, Traducere de Giuliano Sfichi, Iași: Polirom.

Lossky, Vladimir, 1992, *Teologia mistică a Bisericii de Răsărit*, traducere, studiu introductiv şi note de Pr. Vasile Răducă, Bucureşti: Editura Anastasia.

Idem, 1993, *Introducere în teologia ortodoxă*, traducere de Lidia şi Remus Rus, Bucureşti: Editura Enciclopedică.

Lotman, Iuri, 1974, *Studii de tipologie a culturii*, În româneşte de Radu Nicolau, Prefață de Prof. Univ. Mihai Pop, Bucureşti: Editura Univers.

Idem, 1976, *La signification modélisante des concepts de „fin" et de „début" dans les textes artistiques*, în „Travaux sur les systèmes des signes", Bruxelles: Editions Complexe.

Idem; Ouspenski, B.A., 1976, *Mythe-Nom-Culture*, în „Travaux sur les systèmes des signes", Bruxelles: Editions Complexe.

Maki, J.M., 1940, *Lady Murasaki and the Genji Monogatari*, în „Monumenta Nipponica", Vol. 3, No.2, (Jul.), pp.480-503.

Makino, Seichi &Tsutsui, Michio, 1998, *A Dictionary of Basic Japanese Grammar*, Tokyo: The Japan Times.

Idem, 1998, *A Dictionary of Intermediate Japanese Grammar*, Tokyo: The Japan Times.

Marino, Adrian, 2010, *Dintr-un dicționar de idei literare*, Ediție şi text îngrijit de Florina Ilis şi Rodica Frențiu, Cluj-Napoca, Editura Argonaut.

Marres, Thierry, 2008, *Introduction*, în Marres, Thierry (ed.), *Mondialisation et identité. Les débats autour de l'occidentalisation et de l'orientalisation (19e-21e siècles),* Louvain-la-Neuve: Academia Bruylant, pp. 9-14.

Idem, 2008, *Mondialisation et identité. Introduction aux débats*, în Marres, Thierry (ed.), *Mondialisation et identité. Les débats autour de l'occidentalisation et de l'orientalisation (19e-21e siècles),* Louvain-la-Neuve: Academia Bruylant, pp. 15-37.

Marques, José & De Melo e Castro, E. M., 1973, *Antologia da poesia concreta em Portugal*, Lisboa: Assirio & Alvim.

Matsunaga, Alicia & Daigan, 1993, *Foundation of Japanese Buddhism*, vol. II, Tokyo: Eikyoji Foundation.

Mavrodin, Irina, 2006, *Despre traducere. Literal şi în toate sensurile*, Craiova: Scrisul românesc.

Mazzota, Giuseppe, 1992, *The Theology of Mario Luzi's Poetry*, în Nemoianu, Virgil; Royal, Robert (eds.), *Play, Literature, Religion. Essays in Cultural Intertextuality*, New-York: State University of New-York Press, pp. 185-199.

McLuhan, Marshall, 1964, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New-York: McGraw-Hill Book Company.

Meneghetti, Maria Luisa, 1984, *Les modeles culturels: "ante rem", "in rem", "post rem", in Halle Morris, Semiosis. Semiotics and the History of Culture*, Michigan Slavic Contributions, 10.

Miclău, Paul, 1977, *Semiotica lingvistică*, Timişoara: Editura Facla.

Miner, Earl, 1969, *Some Thematic and Structural Features of the Genji Monogatari*, în „Monumenta Nipponica", Vol. 24, No.1/2, pp.1-19.

Mishima, Yukio, 2000, *Templul de aur*, Traducere din japoneză de Angela Hondru, Bucureşti: Editura Humanitas.

Mizenko, Matthew, 1999, *Bamboo Voice Peach Blossom: Speech, Silence, and Subjective Experience*, în „Monumenta Nipponica", Vol. 54, No.3 Autumn, pp. 305-331.

Miyoshi, Akira, 1985, *The Silent Beat of Japanese Music*, în Yamamoto, Shichibei (et alii), *Japan as I see it. Japanese Essences*, Tokyo: Kodansha.

Mori Ōgai, 1969, *Seinen*, în „Nihon bungaku zenshū 7", Tokyo: Kawadeshoko, pp. 92-170.

Idem, 1969, *Maihime*, în „Nihon bungaku zenshū 7", Tokyo: Kawadeshoko, pp. 171-181.

Idem, 1995 [1972], *Vita Sexualis*, translated from the Japanese by Kazuji Ninomiya & Sandford Goldstein, Tokyo: Charles E. Tuttle Company.

Idem, 1996, *Incidentul de la Sakai*, Traducere de Vivia Săndulescu, Bucureşti: Editura Fundației Culturale Române.

Idem, 2005, *Gan*, Tokyo: Shinchōbunko.

Idem, 2008, *Gâsca sălbatică*, Traducere din limba japoneză şi note de Rodica Frenţiu, Bucureşti: Editura Humanitas.

Idem, 2015, *Tânărul*, Traducere din limba japoneză şi note de Rodica Frenţiu, Cluj-Napoca: Editura Eikon.

Mukai, Shutaro, 1991, *Characters that Represent, Reflect, and Translate Culture – in the Context of the Revolution in Modern Art,* în Yoshihiko Ikegami (ed.), *The Empire of Signs: Semiotic Essays on Japanese Culture*, Amsterdam: John Benjamin.

Murakami, Haruki, 2004 [1979], *Kaze no uta o kike*, Tokyo: Kodansha.

Idem, 2002, *Pădurea norvegiană*, Traducere din limba japoneză şi note de Angela Hondru, Iaşi: Editura Polirom.

Murakami, Haruki & Shibata, Motoyuki, 2000, *Honyaku yawa*, Tokyo: Kadokawa.

Murasaki Shikibu, 1965, *Genji monogatari*, Trad. Akiko Yosano, în *Nihon bungakushō*, jōken,Tokyo: Kawadeshobo.

Murasaki-shikibu, 2008, *Le Dit du Genji. Genji monogatari*, Traduit du japonais par René Sieffert, illustré par la peinture traditionnelle japonaise du XIIe au XVIIe siècle, Direction scientifique de l'iconographie et commentaires des oeuvres de Estelle Leggeri-Bauer, Préface de Midori Sano, Introduction d' Estelle Leggeri-Bauer, Paris: La petite collection/Diane de Selliers.

Murase, Miyeko, 1992, *L'Art du Japon*, Traduit de l'anglais et de l'italien par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris: La Pochothèque.

Nakagawa, Takeshi, 2005, *The Japanese House. In Space, Memory, and Language*, Translated by Geraldine Harcourt, Tokyo: International House of Japan.

Nakamura, Hajime, 1968, *Ways of Thinking of Eastern Peoples: India-China-Tibet-Japan*, Revised English Translation Edited by Philip P. Wiener, Honolulu: University of Hawaii Press.

Nemoianu, Virgil & Royal, Robert (eds.), 1992, *Play, Literature, Religion. Essays in Cultural Intertextuality*, New-York: State University of New-York Press.

Noica, C., 1978, *Interpretare la "Cratylos"*, în Platon, *Opere*, vol. III, Bucureşti: Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică.

Ôe, Kenzaburô, 2001, *Moi, d'un Japon ambigu,* Traduit du japonais par René de Ceccatty et Ryôji Nakamura, Paris: Editions Gallimard.

Idem, 2002, *Aimaina Nihon no Watashi* / 『あいまいな日本の私』, Tokyo: Iwanamishinsho.

Okakura, Kakuzo, 1983, *Cartea ceaiului*, Traducere de Emanoil Bucuţa. Prefaţă de Modest Morariu, în *Itinerarii spirituale*, Traduceri de Emanoil Bucuţa şi Modest Morariu. Argument şi prefeţe de Modest Morariu, Bucureşti: Editura Meridiane, pp. 82-144.

Olteanu, Ioanichie, 1995, *Ţara cireşilor în floare. Poezia Japoniei*, Antologie de Ion Acsan; Cuvânt înainte de Vasile Nicolescu; Traduceri de Ion Acsan, Dan Constantinescu, Ioanichie Olteanu, Virgil Teodorescu şi Vasile Zamfir, Bucureşti: Editura "Grai şi suflet- cultura naţională".

Origas, Jean-Jacques, 1989, *Dans la lumière des jours ordinaires. Histoire et roman de l'après guerre*, în De Voss, Patrick (ed.), *Litterature Japonaise Contemporaine. Essais*, Bruxelles: Editions Labor, pp. 15-31.

Ōmori, Sōgen & Terayama, Katsujō, 1983, *Zen and the Art of Calligraphy. The Essence of Sho*, Translated by John Stevens, London: Routledge & Kegan Paul.

O'Neill, D. Cuong, 2006, *Portrait of an artist in Tokyo circa 1910: Mori Ōgai, Seinen*, în „Japan Forum" 18(3), pp. 295-314.

Osaragi, Jirō, 2007 (1927), *Les 47 rōnins*, Roman traduit du japonais par Jacques Lalloz, Paris: Editions Philippe Picquier.

Pârvu, Sorin (coord.), 2005, *Dicţionar de postmodernism. Monografii şi corespondenţe tematice*, Iaşi: Institutul European.

Peirce, Charles S., 1990, *Semnificaţie şi acţiune*, Prefaţă de Andrei Marga, Selecţia textelor şi traducere din limba engleză de Delia Marga, Bucureşti: Editura Humanitas.

Petersen, Gwenn Boardman, 1979, *The Moon in the Water. Understanding Tanizaki, Kawabata, and Mishima*, Honolulu: University Press of Hawaii.

Petit, Bertrand & Yokoyama, Keiko, 2005, *Poèmes du Thé*, Paris: Editions Alternatives.

Piirainen, Elisabeth, 2012, *Widespread Idioms in Europe and Beyond: Toward a Lexicon of Common Figurative Units*, New-York: Peter Lang.

Platon, 1978, *Opere*, vol. III, Bucureşti: Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică.

Idem, 1983, *Phaidros*, în *Opere IV*, Ediţie îngrijită de Petru Creţia, Bucureşti: Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, pp. 417-526.

Pleşu, Andrei, 1988, *Limba păsărilor. Note pe marginea unui dialog platonician*, în "Secolul 20", nr. 1-2-3.

Pop, Liana, 1992, *Une "partie" essentiellment "du discours": l'interjection*, în RRL, XXXVII, 4, p. 235-242.

Idem, 2000, *Espaces discursifs. Pour une représentation des hétérogéneités discursives*, Louvain-Paris Editions Peeters,.

Popescu, Ştefania, 1971, *Gramatica practică a limbii române*, Bucureşti: Editura Didactică şi Pedagogică.

Pound, Ezra, 1979, *ABC of Reading*, London. Boston: Faber and Faber.

Procopovici, Alexe, 1930, *Mic tratat de lingvistică generală*, Cernăuţi: Editura Revistei Filologice.

Puşcariu, Sextil, 1974, *Cercetări şi studii*, Ediţie îngrijită de Ilie Dan, Prefaţă de G. Istrate, Bucureşti: Editura Minerva.

Idem, 1976, *Limba română I. Privire generală*, Prefaţă de G. Istrate, Note, bibliografie de Ilie Dan, Bucureşti: Editura Minerva.

Récanati, F., 1988, *Dezvoltarea pragmaticii*, în "Secolul 20", nr. 1-2-3.

Ricardou, Jean, 1980, *Literatura: o critică*, în Barthes, Roland et alii, 1980, *Pentru o teorie a textului. Antologie „Tel Quel" 1960-1971*, Introducere, antologie şi traducere de Adriana Babeţi şi Delia Şepeţeanu-Vasiliu, Bucureşti: Editura Univers, pp. 127-156.

Richie, Donald, 2003, *Japanese Literature Reviewed*, With an Introduction by J.Thomas Rimer, New-York: ICG Muse, Inc.

Ricoeur, Paul, 1980, *Toward a Hermeneutic of the Idea of Revelation*, în Paul Ricoeur, *Essays on Biblical Interpretation*, Edited with an Introduction by Lewis S. Mudge, Philadelphia, Fortess Press.

Idem, 2001, *Memoria, Istoria, Uitarea*, Traducere de Ilie Gyurcsik şi Margareta Gyurcsik, Timişoara: Amacord.

Idem, 2005, *Despre traducere*, Traducere şi studiu introductiv de Magda Jeanrenaud, Postfaţă de Domenico Jervolino, Iaşi: Polirom.

Rimer, J. Thomas, 1991, *A Reader's Guide to Japanese Literature*, Tokyo: Kodansha International.

Robert, Jean-Noël, 1996, *Budismul. Istorie şi fundamente*, în Jean Delumeau (coord.), *Religiile lumii*, Bucureşti: Editura Humanitas.

Rosetti, Al., 1968, *Istoria limbii române de la origini până în secolul al XVIII-lea*, Bucureşti: Editura Pentru Literatură.

Rubin, Jay, 1992, *The Other World of Murakami Haruki*, în „Japan Quarterly", 39, 4, (Oct.), pp. 490-500.

Idem, 2002, *Haruki Murakami and the Music of the Words*, London: Harvill Press.

Ryokushū, Kuiseko, 2002, *Brush Writing*, Tokyo: Kodansha International.

Sakai, Cécile, 1989, *De quelques aspects socio-économique de l'écriture dans la littérature moderne japonaise*, în De Voss, Patrick (ed.), *Litterature Japonaise Contemporaine. Essais*, Bruxelles: Editions Labor, pp. 167-175.

Idem, 2001, *Kawabata. Le Clair-Obscur. Essai sur une écriture de l'ambiguïté*, Paris: Presses Universitaires de France.

Saint-Exupéry, Antoine de, 1997, *Le Petit Prince*, Paris: Gallimard.

Idem, 2000, *The Little Prince*, Translated from the French by Richard Howard, San Diego: A Harvest Book Harcourt, Inc.

Idem, 2009, *Micul Prinț*, Traducere de Ileana Cantuniari, Bucureşti: Editura Rao.

Idem (=Santegujuperi), 2000, *Hoshi no Ōji Sama*, Naito Aro yaku, Tokyo: Iwanami Shoten.

Sano, Midori, 2008, *Le Pont des songes: Du „Dit du Genji" a aujourd'hui. Préface*, în Murasaki-shikibu, *Le Dit du Genji. Genji monogatari*, traduit du japonais par René Sieffert, illustré par la peinture traditionnelle japonaise du XIIe au XVIIe siècle, Direction scientifique de l'iconographie et commentaires des oeuvres de Estelle Leggeri-Bauer, Paris: La petite collection/Diane de Selliers, pp. 21-24.

Sato, Christine Flint, 1998, *Japanese Calligraphy. The Art of Line & Space*, Osaka: Kaifusha.

Satoru, A.,1994, *Nihongo no hyougenchikara ga mi ni tsuku handobakku. E de wakaru giongo, gitaigo (A Practical Guide To Mimetic Expressions Trough Pictures)*, Tokyo: Aruku.

Segre, Cesare, 1984, *Culture et texte dans la pensée de Jurii Lotman*, în Halle Morris, *Semiosis. Semiotics and the History of Culture*, Michigan Slavic Contributions, 10.

Sei Shōnagon, 2004, *Însemnări de căpătâi*, Traducere de Stanca Cionca, Bucureşti: Editura Rao.

Seidensticker, Edward, 2000, *Edward Seidensticker on Nagai Kafū and Kawabata Yasunari*, în Donald Richie (ed.), *Words, Ideas, and Ambiguities. Four Perspectives on Translating from the Japanese*, Chicago: Imprint Publications.

Sieffert, René, 2001, *Treize siècles de lettres japonaises*, Volume II, Paris: Publications Orientalistes de France.

Sf. Ioan Damaschin, 1993, *Dogmatica*, Bucureşti: Editura Scripta.

Shirane, Haruo, 1985, *The Aesthetics of Power: Politics in the Tale of Genji*, în „Harvard Journal of Asiatic Studies", Vol. 45, No.2 (Dec.), pp. 615-647.

Simu, Octavian, 1994, *Dicționar de literatură japoneză*, Bucureşti: Editura Minerva.

Sivulka, Juliann, 2012, *Soap, Sex, and Cigarettes: A Cultural History of American Advertising*, Second Edition, Wadsworth: Cengage Learning.

Smith, Henry (ed.), 1980, *Learning from Shōgun. Japanese History and Western Fantasy*, Santa Barbara: University of California, pp. 99-112.

Idem, 1980, *Consorts and Courtesans: The Women of Shōgun*, în Smith, Henry (ed.), 1980, *Learning from Shōgun. Japanese History and Western Fantasy*, Santa Barbara: University of California.

Snell-Hornby, Mary, 1997, *Lingua Franca and Cultural Identity – Translation in the Global Village*, în Klaudy, Kinga, Kohn, Janos (eds.), *Transferre necesse est*, Proceedings of the 2nd International Conference on Current Trends in Stusies of Translation and Interpreting , 5-7 September, 1996, Budapest, Hungary, Scholastica.

Snyder, Stephen, 1994, *Ogai and the Problem of fiction. Gan and Its Antecedents*, în „Monumenta Nipponica", Vol. 49, No. 3, (Autumn), pp. 353-373.

Sollers, Philippe, 1980, *Nivelurile semantice ale unui text modern*, în Barthes, Roland et alii, *Pentru o teorie a textului. Antologie „Tel Quel" 1960-1971*, Introducere, antologie şi traducere de Adriana Babeţi şi Delia Şepeţeanu- Vasiliu, Bucureşti: Editura Univers, pp. 331-365.

Solt, Mary Ellen, 1971, *Concrete Poetry: A World View*, Bloomington, London: Indiana University Press.

Steiner, George, 1983, *După Babel. Aspecte ale limbii şi traducerii*, traducere de Valentin Negoiţă şi Ştefan Avădanei, Prefaţă de Ştefan Avădanei, Bucureşti: Editura Univers.

Stevens, John, 1990, *Zenga. Brushstrokes of Enlightenment*, Catalog Selections, Entries and Essay by John Stevens, Catalog Essay and Organization by Alice Rae Yelen, New Orleans Museum of Art.

Strecher, Matthew C., 1998, *Beyond "Pure" Literature: Mimesis, Formula, and the Postmodern in the Fiction of Murakami Haruki*, în „The Journal of Asian Studies", Vol. 57, No. 2. (May), pp. 354-378.

Sullivan, Michael, 1994, *The Book of Art. Chinese and Japanese Art*, vol.9, Revised Edition, Bergamo: Groliev Inc.

Sutherland, Max & Sylvester, Alice K., 2008, *De la publicitate la consummator. Ce "merge", ce "nu merge" şi mai ales de ce*, Traducere de Aurelia Ana Vasile, Iaşi: Editura Polirom.

Suzuki, Daisetz T., 1997, *Zen and Japanese Culture*, Tokyo: Tuttle Publishing.

Suzuki, Haruo, 1974, *„Utsukushisa to Kanashimi" Kō*, în Takahashi Shintaro, Kawabata Yasunari. *Gendai no Bi Ishiki*, Tokyo: Meijishoin.

Suzuki, Sadami, 2006, *The Concept of "Literature" in Japan*, Translated by Royall Tyler, Kyoto: Nichibunken, International Research Center for Japanese Studies.

The Shiki Museum, 2001, *If Someone Asks... Masaoka Shiki's Life and Haiku*, Translations by Shiki Memorial Museum English Volunteers, Matsuyama: Myōjō Printing Company.

Idem, 2006, *Matsuyama shiritsu Shiki kinen hakubutsukan*, Matsuyama: Harainsatsu kabushikigaisha.

Idem, 2012, *Masaoka Shiki. A Sketch of His Life*, Translated and Compiled by The Shiki Museum English Volunteers, Matsuyama: Sakawa Printing Co., Ltd.

Timuş, Ioan, 1984, *Ogio-san (Domnişoare)*, Ediţie şi prefaţă de Doina Curticăpeanu, Cluj-Napoca: Editura Dacia.

Tomikawa, K. , 1997, *E de manabu giongo, gitaigo kaado*, Tokyo: Surīe nettoāku.

Tschudin, Jean-Jacques, 2006, *Postface*, în Mori Ōgai, *Le jeune homme*, Traduit du japonais par Élisabeth Suetsugu, Paris: Editions du Rocher.

Tungate, Mark, 2007, *AD Land. A Global History of Advertising*, London and Philadelphia: Kogan Page.

Ţepelea, Gabriel, 1970, *Studii de istorie şi limbă literară*, Bucureşti: Editura Minerva.

Ueda, Makoto, 1990, *Modern Japanese Writers and The Nature of Literature*, Standford: Standford Univerity Press.

Idem, 1991, *Literary and Art Theories in Japan*, Center for Japanese Studies, Michigan: The University of Michigan, Ann Arbor.

Umegaki, Michio, 1990, *Epilogue: National Identy, National Past, National Isms*, în James W. (et alii), *The Ambivalence of Nationalism. Modern Japan between East and West*, Maryland: University Press of America, pp.251-265.

Uspensky, Leonid, 1994, *Teologia icoanei în biserica ortodoxă* [*Théologie de l'icône dans l'Eglise orthodoxe*], Studiu introductiv şi traducere de Teodor Baconsky, Bucureşti: Editura Anastasia.

Uyehara, Cecil H., 1991, *Japanese Calligraphy. A Bibliographic Study*, New-York: University Press of America.

Vande Walle, Willy F., 2008, *Le Japon de l'ère Meiji. Identité, modernisation, occidentalisation*, în Marres, Thierry (ed.), *Mondialisation et identité. Les débats autour de l'occidentalisation et de l'orientalisation (19e-21e siècles)*, Louvain-la-Neuve: Academia Bruylant, pp. 39-64.

Vasiliu, Emanuel, 1990, *Introducere în teoria textului*, Bucureşti: Editura Ştiinţifică.

Vianu, Tudor, 1982, *Studii de filozofia culturii*, Ediţie îngrijită de Gelu Ionescu şi George Gană, Studiu introductiv de George Gană, Bucureşti: Editura Eminescu.

Vlad, Carmen, 1994, *Sensul, dimensiune esenţială a textului*, Cluj-Napoca: Editura Dacia.

Vrabie, Gheorghe, 1975, *Structura poetică a basmului*, Bucureşti: Editura Academiei.

Yoda, Tomiko, *Fractured Dialogues: Mono no aware and Poetic Communication in The Tale of Genji*, în „Harvard Journal of Asiatic Studies", Vol. 59, No.2 (Dec.), 1999, pp. 523-557 .

Yamamoto, Tsunetomo, 2008, *Hakagure. Cartea samurailor*, Selecţie de text: Florin Zamfir, Traducere: Cristian Hanu, Braşov: Editura Mix.

Zumthor, Paul, 1983, *Încercare de poetică medievală*, Bucureşti: Editura Univers.

Wald, H., 1988, *Rolul antropogenetic al limbajului*, în "Secolul 20", nr. 1-2-3.

Walther, Ingo, F., 1990, *Vincent van Gogh. 1853-1890. Vision and Reality*, Germany: Benedikt Taschen.

Waswo, Ann, 1996, *Modern Japanese Society 1868-1994*, Oxford: Oxford Univerity Press.

Wearing, Catherine, 2012, *Metaphor, Idiom, and Pretense*, în „NOÛS", 46 (3), 499-524.

Wunenburger, Jean-Jacques, 2004, *Filozofia imaginilor* [*Philosophie des images*], Traducere de Muguraş Constantinescu, Ediţie îngrijită şi postfaţă de Sorin Alexandrescu, Iaşi: Polirom.

Watanabe, Hiroshi, 2012, *A History of Japanese Political Thought 1600-1901*, Tokyo: International House of Japan.

*** 1963, *GA/Gramatica limbii române*, vol. I, Bucureşti: Editura Academiei.

*** 1989, *Encyclopaedia Universalis*, vol. 11, Paris.

*** 1990, *Dicţionarul limbii române* (DLR), serie nouă, tomul X, Bucureşti: Editura Academiei Române.

*** 1991, *Le Robert. Dictionnaire d'Aujourd'hui*, redaction dirigée par Alain Rey, Paris: Dictionnaires Le Robert.

*** 1993, *The New Encyclopaedia Britannica*, vol. 29, 15th edition, Chicago: Encyclopaedia Britannica Inc.

*** 1995, *Nihongo Daijiten (The Great Japanese Dictionary)*, Tokyo: Kodansha.

*** 1996, *Dicţionarul explicativ al limbii române* (DEX), ed. a II-a, Bucureşti: Editura Univers Enciclopedic.

*** 2001, *If Someone Asks... Masaoka Shiki's Life and Haiku*, Translations by Shiki Memorial Museum English Volunteers, Matsuyama: Myōjō Printing Company.

*** 2006, *Longman English-Japanese Dictionary*, Tokyo: Pearson Education Limited.

*** 2008, *Longman Dictionary of Contemporary English. The living dictionary*, Edinburgh: Pearson Education Limited.

*** 2008, *Wa Raku*, no. 2 (February).

*** 2013, *Kōshitsu* (*Our Imperial Family*), no. 57 (Winter).

*** 2014, *Bunkyō kuritsu Mori Ōgai kinenkan News*, No 9.

*** 2014, *Shiki kinen kakubutsukan e yōkoso!*, Matsuyama: Matsuyama shiritsu Shiki kinen hakubutsukan.

www.mofa.go.jp/ japan_fascinating_diversity

http://moriogai-kinenkan.jp (accesat în 23.08.2015)

http://mori-ogai.museum.com (accesat în 23.08.2015)